

فصول

مجلة النقد الأدبي

الاسلوبية

المجلد الخامس • العدد الأول • أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤



فصول

مجلة النقد الأدبي

الأسلوبية

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤



فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبة
مصطفى سويلي
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

مكتبر التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

المكتبة الفنية

عصام بهي
محمد بدوي

تصلو عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :
من ستة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً كلفراد . ٢٤ دولاراً
للجهات . مبالغ آتية :
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
- وصل الاشتراكات على المصاريف التالية :
● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م - ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٨
٧٦٤٣٦
الإعلانات : يعلن عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المصنفين .

الأسعار في البلاد العربية :

البحرين دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار درج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠٠ قرش - تونس ١٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
درج .

الاشتراكات :

- الاشتراكات من الخارج :
من ستة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
وصل الاشتراكات بمرافقة بريدهم الحكومية

محتويات العدد

أما قيل	رئيس التحرير	٤
هذا العدد	التحرير	٥
مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني	نصر أبو زيد	١١
التحويين عبد القاهر وتشومسكي	محمد عبد المطلب	٢٥
اللغة المعيارية واللغة الشعرية	يان مونكروفسكي تقديم وترجمة :	
ألفت كمال الروبي		٣٧
علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة	صلاح فضل	٤٧
الأسلوب والأسلوبية	أحمد درويش	٦٠
الأسلوب الأمي ، من كتاب « متاعج علم الأدب »	ليوزف شترليكا ترجمة : مصطفى مامز	٦٩
الأسلوبية الذاتية أو التشويية	عبد الله حوله	٨٣
مشروع تنظيري في وصف الدال	المصنف هاشور	٩٣
القاري في النص	نبيلة إبراهيم	١٠١
من قراءة « النشأة » إلى قراءة « الضليل »	حسين الواد	١٠٩
النص الأدبي وقضاياها	محمد الهادي الطرابلسي	١٢١
عن اللغة والتكتيك في القصة والرواية	حسن البنا	١٣١
اللغة في المسرح الثري	مصام يحيى	١٥٢

الأسلوبية

● الواقع الأدبي

اللحنية .. علاقة لغوية	بطرس الحلاق	١٦٣
النص .. نحو قراءة نقدية إبداعية	إعتدال عثمان	١٩١
لأرض محمود درويش	إعداد : محمد بنوي	٢١٢

معرض كتب

النقد والحداثة .. مع دليل ييلوجيرال	عرض ومناقشة :	
التذكير البلاغي عند العرب	عمود الريسي	٢٢٧
رسائل جامعية	عرض ومناقشة :	
مناقشات	رجاء عبد	٢٣٤
This Issue	صفوت عبد الله	٢٤١
ترجمة : ماهر شفيق فريد	محمد جبريل	٢٤٣
	ترجمة : ماهر شفيق فريد	٢٥٠

أما قبل

.. فمن شأن الناس أن يتفقوا فيما بينهم وأن يختلفوا ؛ وليس مما يرد على الذهن قط أن يتصور المرء الناس جميعا على وفاق فيما بينهم إزاء كل شيء، أو على خلاف فيما بينهم حول كل الأمور ، كما أنه لا يخطر ببال أحد أن يصنف الناس في فريقين متعارضين : فريق جيل على الوفاق وآخر جيل على الخلاف ؛ وإنما يؤدي الإنسان الفرد - كل إنسان - دور المواقف ودور المخالف وفقا للمواقف التي تفرض نفسها عليه . ومن ثم قد يستشعر الإنسان الخطر يحدق بالأمم عندما ينظر إلى حجم الخلافات الضارية أطنابها بين الناس في كل مكان ، ولكنه ينسى - في اللحظة نفسها - عدد المرات التي قرأ فيها عبارة « تم الاتفاق بين ... » على ... ، مما يدل على أن مجالات الاتفاق بين الناس ربما كانت لا تقل - كميا - عن مجالات الاختلاف .

على أن التعادل الكمي بين مجالات الاختلاف والاتفاق لا يغير من حقيقة أن الخلاف - أيا كان نوعه - من شأنه أن يولد في النفوس الخوف بل الذعر مما قد ينتهي إليه بين الطرفين المختلفين ؛ في حين يولد الاتفاق مشاعر الهدوء والطمأنينة . والحقيقة أن الخلاف موقف حركي متفجر ، قابل للظهور ، والنتائج التي يؤدي إليها هذا الظهور هي أسوأ من الخلاف ذاته . أما الاتفاق - أو الوفاق - فموقف سكنوي هادئ ومأمون النتائج . فإذا كان الاتفاق حسبا لكل نزاع فإن الخلاف ينشئ معه دائما أن يكون بداية لسلسلة من المنازعات .

هذا ما يبدو واضحا للوهلة الأولى . لكن الأمر قد يختلف قليلا أو كثيرا مع شيء من التأمل . ذلك أن الموقف الذي تدعو إلى الاتفاق أو الاختلاف تنوع ، وأن المستويات فيها متفاوتة ؛ ففرق كبير بين الاتفاق أو الاختلاف حول المبادئ والكليات ، والاتفاق أو الاختلاف في التفاصيل ؛ وفرق كبير بين الاتفاق والاختلاف حول قضية عامة ، والاتفاق والاختلاف حول مسألة شخصية . ولاشك أن الخلاف حول المبادئ من شأنه أن يوسع الهوة بين الطرفين ، في حين أن الخلاف حول التفاصيل من شأنه أن يترك الباب مفتوحا لمزيد من التقارب بين الطرفين ، قد ينتهي إلى اتفاق كامل .

ومن جهة أخرى فإن اشتعاع الذعر مما يسود العالم من خلافات قد يكون له ما يبرره ؛ فلم تكن الحرب العالمية وغير العالمية ، التي عانى الإنسان وما زال يعاني ويلاتها حتى اليوم ، إلا نتيجة طبيعية وحتمية للخلافات الأساسية التي سادت العالم . وهكذا ارتبطت الخلافات على الساحة الدولية وعلى الساحات الإقليمية على السواء بفكرة دمار المكان ودمار الإنسان نفسه . ودمار المكان ودمار الإنسان إنما يعنينا - في كلمة واحدة - سقوط الحضارة .

أما الخلاف على المستوى الفردي فلم يكن قط ليشير الذعر العام ، ولم يكن - من ثم - بالموقف الذي تخشى عواقبه . ولعله كان - على العكس - وما يزال جها من وجوه الحمية ، ومؤشرا واضحا إلى استمرارية نبض الحياة .

هذا النوع من الخلاف إذن تستوعبه الحياة ، بل تستدعيه وتتطلبه ؛ لأنه وإن برز على المستوى الفردي فإن الصالح العام يفيد منه . وإذا برئ هذا النوع من الخلاف من الأهواء والدوافع الشخصية الصرف فإنه يكون دليل صحة في المجتمع . وهو لا يبرأ من هذه الآفة إلا عندما يكون موضوعيا حقا . عند ذلك يصبح هذا النوع من الخلاف ما نسميه خلافا بناء ، وأسميه خلافا متحضرا . وهو نفسه الذي عبر عنه الشاعر بقوله الذي يجري على ألسنتنا كثيرا بجري الأمثال : « واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية » .

أقول هذا وأنا أعرف أن كثيرين متدابروا على الخطأ في مواقفهم بين ما يثير في نفوسهم الذعر مما يتهدد البشرية والحضارة الإنسانية ، وما هو من قبل الصالح الشخصية . وهناك آخرون لا يعرفون كيف يلتزمون موضوعية الموضوع المتنازع ، بل لا يكدون يعرفون أنهم يواجهون موضوعا وليس أشخاصا ، فإذا بانفلاتك تخطط عليهم ، فيصبح الموضوع هو الشخص ، والشخص هو الموضوع . لا غرو أن تسوء العلاقات عندئذ بين من يوحدون بين أرائهم وأشخاصهم ، وأن تقصد فتية الود بينهم ، وأن يتقبلوا أعداء متناحرين ، لا حضاريين .

من الطبيعي إذن أن يختلف الناس ؛ وأكاد أقول إنه على مستوى الموضوعية يصبح اختلاف الرأي ضرورة حيوية ؛ لأنه يتيح للناس رؤية الموضوع الواحد من زوايا مختلفة ، فيكون حكمهم النهائي عليه أدق وأوثق . ولاشك أن اختلاف الرأي نتيجة لتمدد زوايا النظر أفضل من أي اتفاق يقوم على أحادية النظرة . ولكن يظل من غير الطبيعي في مجتمع متحضر أن يؤسس الفرد خلافاه مع الآخر على مصلحته الشخصية . ولا يقل عن هذا بعدا عن التحضر أن تنتشبت الفرد بنظرة الأحادية فينفي ماعداها من وجهات نظر الآخرين ، ثم لا يرتاح ضميره - إن كان حقا ذا ضمير - حتى يشفق ذلك باتهام الآخرين بما يحلوه من التهم . وأعجب ما في الأمر أن يصدر هذا السلوك عن أفراد يتمتعون إلى طائفة المثقفين والمفكرين . وتكون النتيجة الختمية لهذا بلبله لخوار الناس ، تنتهي بهم - مع مرور الوقت - إلى فقدان الثقة في كل شيء .

تري هل ستنظر طويلا حتى تعرف كيف نجعل من اختلاف الرأي سلوكا حضاريا ببناء وليس أداة هدم وتجرير ؟

نيسبت التحريك

هذا العدد

قدمت « فصول » في العديدين الثامن والثالث من المجلد الأول منها المتناهي المختطف لدراسة الأدب ، الشائعة في زمننا الراهن ، ومنها الأسلوبية . ومن الواضح أن العمل في هذين العديدين كان بمثابة تحديد إطار الخريطة ، ولأبرز المعالم التي تضمها ، على نحو إجمال . وكان المفهوم أن يلحق هذا الإجمال شيء من التفصيل ، فيستقل كل منجز من هذه المتناهي بعدد من أعداد المجلة ، حتى تتاح له مساحة أوسع ، يظهر فيها من الباحثين بالاستقصاء المطلوب .

وعدد اليوم من « فصول » ، وقد أفرد للأسلوبية ، هو بداية في إنجاز هذه الخطة ، التي لا ينبغي أن تنوع إنجازها كاملة قبل مضي عدد من السنين . على أنه من المفهوم أيضا أن الكلام عن الأسلوبية لا ينتهي بهذا العدد ؛ فإن تفريعاتها الداخلية قد تحتاج في وقت لاحق لأن يفرد لكل منها عدد خاص ؛ فعدد للأسلوبية البثائية ، وآخر للأسلوبية التفاسية ، وثالث للأسلوبية الإحصائية ، وهلم جرا . ولا ضير في أن تملأ « فصول » بهذا عن حاجتنا المعرفية الملحة ، سواء نهضت هي وحدها بهذا العيب ، أو شاركتها في حمله متاير أخرى .

ويضم هذا العدد من « فصول » ثلاث عشرة دراسة ، يأتي ترتيبها محققا لثمن بعينه ، يأخذ في الاعتبار تطور النظر في الحقل المعرفي الخاص بالأسلوبية ، منذ خروجها من عباءة الدراسات اللسانية ، إلى تحولها إلى الدراسة النصية ، ثم ذوبانها في نظرية القراءة .

ولما كان عبد القاهر الجرجاني ، بكتابه : « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » ، يمثل في تراثنا العربي أنصجع المعاولات في تحليل الأسلوب أو النص الأدبي على أساس من فهمه لوظيفة النحو في نظام الكلام وإنتاج الدلالة ، فقد ظفر في مستهل المدد بدراستين : الأولى تدرس نظريته في إطارها التاريخي والموضوعي ، والأخرى تدورسها مقرونة بنظرية تشومسكي النحوية .

● في المقال الأول يقدم نصر أبو زيد قراءة لكتاب « دلائل الإعجاز » بينوان « مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني – قراءة في ضوء الأسلوبية » . ومع التزام الباحث بالمنطق الداخلي لنص هذا الكتاب الذي كتب في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) فإن قراءته التي قدمها كانت – في الوقت نفسه – قراءة تأويلية ، تبحث عن المغزى الذي يمكن أن يثرى وعينا التقديري المعاصر .

لقد اهتمت عبد القاهر – في أبرزه الباث – إلى حقيقة أن أي قول أدبي إما هو كلام ينتمي إلى اللغة ، ولكنه يتميز بخصائص يمكن تحديدها ، تدخله في حدود « الفن » فهو من حيث إنه لغة ، ينضج لقوانينها الوضعية ، ويتكون من مفردات هي بمثابة الدوال على معان جزئية ، تتكسب دلالاتها ويلبثها حين تدخل في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ ، تحكمها قوانين النحو المعروفة . ولكن هذه القوانين لا تحصر العلاقات الفعلية التي يمكن أن ينفذها المتكلم بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها . ويمكن القول إن عبد القاهر قد استطاع أن يفرق ، على نحو ضمني ، بين اللغة بمعنى النظام النحوي الراسخ في وهي الجماعة ، والكلام ، بمعنى التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه .

وينطلق عبد القاهر من هذه التفرقة ليصوغ مفهوم « النظم » الذي يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لأم حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث الخصائص والفنية أو الأدبية » . وإذا كانت أصول النحو هي القوانين المجملية الفاعلة في مستويات الكلام كلها ، فإن الكلام الأدبي هو الذي ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية الخاصة .

ويميز عبد القاهر بين « أصول النحو » و « علم النحو » ، على أساس التمايز بين التراكيب اللغوية التي تبدو متساوية من منظور النحو المياري ، لكنها تحمل خصائص ذاتية تحدد مستويات الكلام . ومن هذا المطلق يرى الباحث أن مفهوم النظم عند عبد القاهر يقرب كثيرا من مفهوم الأسلوب ، بالمعنى الحديث ؛ ويصعب النظم الذي يصنع « علم النحو » قواعد هو علم « دراسة الأدب » أو « علم الشعر » .

ويرى عبد القاهر بين القدرة على نظم الكلام والقدرة العقلية للمتكلم . وهو يرى كذلك أن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة أشبه ما تكون بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ فالشاعر لا يبدأ المواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالاتها ، ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ للمواضع عليها في علاقات جديدة ، لتنتج شكلا يؤثر بدوره في دلالاتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها . ولا تقتصر مكابدة الشاعر على اختيار الألفاظ وإعادة تشكيل علاقاتها ، بل تمتد إلى الدلالات النحوية ، التي يسميها عبد القاهر « معاني النحو » ، وكيهية توظيفها توظيفا مؤثرا .

ولا يقتصر عبد القاهر صفة الإعجاز في النظم على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، بل يتجاوزها إلى مقاهيم أكثر تعقيدا وتركيبا ، تظهر في مناقشته قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، حيث يفرق بين كلام تصل إلى دلالاته من خلال التفاضل بين الألفاظ ومعاني النحو ، وكلام آخر ينضج للقوانين السابقة ويبرز عليها بما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون « العلاقات الاستبدالية » في مقابل « العلاقات السبائية » . وإذا كان مفهوم النظم عند عبد القاهر يمثل العلاقات السبائية فإن مفهومه للمعنى « معنى المعنى » يمثل مفهوم العلاقات الاستبدالية .

● أما الدراسة الثانية فيبتوان « النحو بين عبد القاهر وتشومسكي » ، وفيها يتجه محمد عبد المطلب إلى بيان المشاكل بين الطروفي الفكرية والتقاليد التي أثرت في دراستها للنحو . فعبد القاهر كان متوجعا لكل الجهود التي سبقت في مجال الدراسات النحوية والتفدية والبلاغية . كما كان

مثلا للفكر الأخرى فيما يتعلق بقضية الإحجام ، وما يتصل بذلك من نظر في العلاقة بين الألفاظ ومندلولاتها ، وارتباطها بالتركييب والمعاني . وكذلك كان تنوسكي نتاجا لما ذكره وقال في ما له تقديم نظرية (قوية) في مجال الدرس اللغوي .

وقد استطاع عبد القاهر أن يوفق بين الشكل الذي للمصياغة ، والجانب العقل للمعنى ، من طريق الاستماتة بالنحو التقليدي ، ونحوه إلى إمكانات إبداعية ؛ فاهتمامه بالذواحي الوصفية لم يكن إلا وسيلة لإدراك ألبان العقل في المصياغة . ويتفق تنوسكي معه في رفضه للمنتج الوصفي في النحو ، مع فارق أساسي ، حيث كانت الرموز اللغوية عند عبد القاهر خالية من أي طابع حركي ، أما تنوسكي فقد اهتم بالطرق والإجراءات الخفية (الديناميكية) . وهكذا يظهر أن المنهج العقل الذي سطر على فكر الرجلين قادما إلى اعتماد النحو التقنيدي أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للمصياغة ، واعتماد مستويات الأداء في البناء السطحي والبناء الداخلي ، مع الاهتمام بالبناء الأول ، لأن تطوره وتشابك علاقاته هو أساس العملية اللغوية .

● وعند هذا الذي يصبح من الطبيعي أن نستحضر مقالة «موكاروفسكي» M. Karovsky المشهورة عن «اللفة المعيارية واللفة الشعرية» ، التي ترجع إلى عام ١٩٣٧ ، لما لها من أهمية في هذا السياق . وقد ترجمتها ألفت كمال الروي هنا ، وقدمت لها مقدمة توضح فيها اتجاه الدراسات النقدية إلى الإفادة من النظريات الفلسفية واللغوية الحديثة ، إلى جانب العلوم اللسانية ، بخاصة في مدرسة براغ ، التي يعد موكاروفسكي من أبرز أعضائها .

لقد قدم موكاروفسكي تعريفا دقيقا للنية بوصفها نسفا قائما على الوحدة الداخلية للأجزاء المكونة للعمل ، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء نفسها . وهذا النسق لا يقوم على علاقات التوافق فحسب ، بل يقوم كذلك على علاقات التناقض والجدل .

وإذا كان موكاروفسكي قد أكد أهمية العلاقات الداخلية في العمل الأدبي ، فإنه كذلك قد أولى مفهوم اللفة الشعرية ، وعلاقة العمل الأدبي بالنيات التي تقع خارجه ، اهتماما عظيما . ويرى موكاروفسكي أن شاعرية اللفة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي ذاته ، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ، وهي التي تميز الشعر ، وتختلف عن الوظائف اللغوية الأخرى ؛ ومن ثم يتطلب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص .

ويتفق موكاروفسكي في مقاله المترجم من قضية العلاقة بين اللفة المعيارية واللفة الشعرية ، ويرى أن الخصيصة الرئيسية التي تميز بينهما هي السمة التحريفية للفة الشعرية ، بمعنى انحراف هذه اللفة عن قانون اللفة المعيارية ، وغرقا للمواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، والمستخدمة في الكتابة غير الفنية .

إن اللفة المعيارية ، إذن ، تشكل الخلفية التي تظل اللفة الشعرية انحرافا وغرقا متعمدا لها . ويتم هذا انحرافا متعمدا وفق نظام خاص ، ويتفق وظيفة جمالية في العمل الشعري . ويتشكل هذا النظام من عناصر تشكل بدورها خلفية العمل الفني ، كما تشكل عناصر غيرها ما يطلق عليه موكاروفسكي مصطلح الأمامية ؛ وهي العناصر البارزة في العمل . وتتباين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الداخلية .

وإذا كان موكاروفسكي يؤكد الوظيفة الجمالية للفة الشعر فإنه يؤكد ، في الوقت نفسه ، أن تقويم هذه الظاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفني ، وإنما تتحدد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالي متناسق .

● هذه المعالجات التي تتداخل وتتخارج فيها مباحث علم اللفة وجماليات الأدب قد انتهت إلى ضرورة حسم الأمر في شأن العلاقة بينها . وهنا تأتي دراسة صلاح فضل من « علم الأسلوب وصلته بعلم اللفة » لكي تصوغ هذه العلاقة الصياغة المناسبة .

في هذه الدراسة يحاول الباحث أن يكشف عن المنطقة التي ينطى فيها نشاط كل من علم الأسلوب وعلم اللفة ، مؤكدا دور الأحكام المسبقة التي يطلقها كل من أصحاب المذاهب على الآخر ، في إقامة حاجز يحول بينها وبين التواصل . فبينما يرى علماء اللفة — فيما يقول الباحث — أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التي لا تعدد أن تكون مجرد تأويلات ميتالغوية شخصية ، لا تدخل ببساطة في نطاق العلم ، نرى في الجانب الآخر لونا من عدم الثقة في فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، ويتنادون بضم مادة الأدب وحشرها في قوالب البحث اللغوي البحت ، على نحو يطفئ من وهجها ، ويقضي على أجل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره .

ويرى الباحث أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات اللغوية والأدبية ، ليس لها أن تحفى وجوانب التماثل العظيم بينهما في مجال البحث ، فكلاهما تدرس شيئا واحدا في نهاية الأمر ، وهو النص .

ولا يختلف الباحث مع من نظروا إلى المنطقة المشتركة التي تقع بين علم اللفة وفن الشعر ، التي تلعب فيها الوظيفة الشعرية دورا رئيسيا ، بوصفها « لجال الفضل للدراسات الأسلوبية ، التي تنحو إلى الإفادة من المفردات العلمية اللغوية ، ومن نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية — بل مفهوم العام — للأدب ، وعن كيفية توظيفها جماليا » . ومع أن هذه الوظيفة ليست الوحيدة التي يؤديها الفن اللغوي الأدبي ، فإنها أبرز وظائفه ، وأشدها سيطرة على ما عداها .

وقد يرى بعض الباحثين — كما يقول الباحث — أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللفة علاقة أجزء بالكل ، والفروع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بكون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازي لا التداخل .

وقد يرى غير هؤلاء ، أن علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ويمتد به مختلفه عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب اعتباره أضحاً لها ، لا جزءاً منها ؛ فهو لا يشغل بالمتنصر اللغوية في ذاتها ، بل بقومها التعبيرية .

● وإذا انتهى صلاح فضل إلى هذا التحديد للعلاقة بين الأسلوب وعلم اللغة ، ينتقل بنا أحد درويش إلى القضايا المفهومية المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية ، وذلك في بحثه « الأسلوب والأسلوبية » ، مدخل في المصطلح وحقوق البحث ومتابعه ، لقد ظلت دراسة الأسلوب – منذ القرن الخامس عشر – مرتبطة بالبالغة الطفيلية ، وصُبت في تقسيم طبقي للأسلوب ، التي بالتقسيم الطبقي الاجتماعي . ولم يتر هذا التصور إلا على يد « جورج بولون » (١٧٠٧ – ١٧٨٨) ، الذي حاول ربط القيم الجمالية في الأسلوب بخلايا التفكير الحية والمخففة من شخص إلى آخر ، لا بقولاً تزيينية جامدة ومستمرة .

ومع ظهور الأسلوبية في بداية هذا القرن لم يُلغ مصطلح « الأسلوب » ، لكن دائره محدثت . فدراسة « الأسلوب » لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، ينتم للطابع الأخرى . وهذا التمييز بين « الكلام » و « الأسلوب » كان مجالاً للفحص من كثيرين . وقد أتضح ذلك في حق الأسلوبية مدارس مختلفة ، يقف بنا الباحث عند مدرستين منها ، هما الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية ، والأسلوبية التأسيسية .

أما الأولى فتتطرق بشارل بالي ، تلميذ سويسر ، ويقوم على دراسة ما أسماه « المحتوى العاطفي للغة » ، مستهدفة دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو الخاترة في الكلام . غير أن اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي صرفه عن الجوانب الجمالية ، كما أن تركيزه على اللغة المنطوقة شغله عن اللغة الأدبية ، وتصنيفه للإمكانيات الكامنة أو الخاترة في لغة الجماعة جعله لا يهتم بالتطبيقات الفردية في اللغة ، فكانت دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . ولكن دراسته أحدثت تأثيراً واسعاً فبين تأثر بعده بدراساته الوصفية ، وبخاصة أصحاب الاتجاه الشكلي ، وأصحاب الأسلوبية الإحصائية ، ثم أصحاب الأسلوبية البنائية ، التي تمتد امتداداً متطوراً لأسلوبية بالي ولأراء سويسر معاً . وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية الوصفية تهتم بطرح السؤال « كيف ؟ » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأسيسية تهتم بأسئلة أخرى ، من قبيل « من أين ؟ » و « لماذا ؟ » .. ولعل أبرز اتجاهاتها اتجاهان ، هما الأسلوبية النفسية الاجتماعية ، عند هنري مورير ، والأسلوبية الأدبية ، عند كارل فسرلر وليوسيتزر ، الذي تكونت حول مبادئه الأسلوبية البنائية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ، عند علماء مثل داماسو أوتسو وهانز فيلد .

وهكذا يتضح لنا من خلال الدراسات السابقة ، وبخاصة الدراسات الثلاث الأخيرة ، أن هناك حرصاً ذاتياً على الربط بين الأسلوب وأدبية النص ، سواء تم ذلك من خلال تأكيد السمة الجمالية للأسلوب ، أو من خلال التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، أو من خلال محاولات التحديد المفهومي للمصطلح .

● وهنا نطلعنا على مقالة الباحث الألمان « يوزف شتريلكا » ، التي ترجمها مصطفى ماهر بعنوان « الأسلوب الأدبي » .

يطرح شتريلكا في بداية موضوعه مشكلة تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي وتعريفه ، مشيراً إلى أخطاء وقعت نتيجة للجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت خاصة بفنون أخرى غير أدبية ، أو خاصة بلغة أخرى غير لغوية . وهو يستبعد – منذ البداية – أن يكون الأسلوب الأدبي هو علم الأسلوب المعيارية ، أو المفهوم الأسلوب المعروف في تراث البالغة المدرسية . وتزداد المشكلة صعوبة باستبعاد التطابق بين البحوث التي تجري في مجال الأسلوب الأدبي ، والبحوث المناظرة في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، وإن يكن بين الطائفتين نقاط تماس ، وخطوط متوازية ، وأمور مشتركة لا يمكن إنكارها . غير أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة يمكن أن يضيف منها عالم الأدب ، لكن يبقى أن هناك اختلافاً جوهرياً بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من منطلق متابع علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة . فالأسلوب يتكون من سمات خاصة بتوجيه المعالجة اللغوية ، وليس هو المحصلة اللغوية للعمل الأدبي .

وقد جرت محاولات وضع نسق شامل للأسلوب ، ولكن يبدو أن هذه المحاولات لن تتجسّد أبداً ؛ لأن النسق الذي يضم المكونات والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التصديق والتدقيق ، وعندما يوضع بشكل آلي في حالة عمل ، يمكن أن يمين على البحث ، لكنه لن يصل – بحال من الأحوال – إلى نتائج مثالية . ويظل الممثل على الانطلاق من العمل ذاته ، ومن حساسية التألق حياله .

● وعند هذا المدى تكشف قضية التمنوع التحليلي الذي يكفل الضوابط اللازمة للعملية النقدية ، ومدى غناها عن الجهد الفردي للتألق ، أو حاجته إليه . وتتبلور هذه القضية بوضوح في دراسة عبد الله حوله ، التي تحمل عنوان : « الأسلوبية الذاتية أو التثوية » ، حيث يتناول تطور الاتجاه الأسلوب ، الذي أسسه عالم اللغويات السويسري دي سويسر في دراسة الأدب عند شارل بالي وليوسيتزر ورولان بارت .

لقد ظهر في أعمال بالي اهتمامه بدراسة العبارة في النص وما تشتمل عليه من أبعاد نفسية واجتماعية . ولهذا يطلق الباحث على إسهام بالي في هذا المجال « لسانيات العبارة » . على أن الباحث يلحظ تناقضاً في مشروع بالي الأسلوب ، ينشأ من أنه ربط الأسلوبية بفلك العلوم اللسانية ، ومن ثم ركز على رصد الطوائف التعبيرية الكامنة في اللغة وتشكلها في قوانين عملية ، تتأسس على الموضوعية والفعولية ، على حين أن هذا التركيز يؤدي إلى إهمال الأسلوب بوصفه تعبيراً ذاتياً يتميز بخصوصيات متفردة .

أما يوسيتزر فقد اهتم ، على العكس من بالي ، بالخصائص الذاتية في الأسلوب . إن الهدى من الدراسات الأسلوبية التي كتبها يوسيتزر هو

التفاد إلى إبعاد أبعاد الذات المتجهة للعمل الأدبي ، بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت نتاجا لغويا خاصا . لكن سبتز لا يقتصر
بين الفرد والنظم الاجتماعية ومعطيات العصر والتاريخ

أما رولان بارت فيرى اللغة بوصفها معطى تاريخيا ، لا خيار للمبدع فيه . والاسلوب عنده مثل اللغة ، لا خيار فيه كذلك ، من حيث إنه
مرتبط بتكوين صاحبه النفسي والبيولوجي ، وعيكم بمخاضيه وظروف حياته . فهو غلام مكتف بنفسه ، يمثل نوعا من العزلة .

ويستعرض الباحث ، في ختام دراسته ، بعض الانعطافات التي وجهت إلى الأسلوبية الذاتية ، وأهمها إغراقها في النزعة الفردية ، سواء من
حيث تعريف الأسلوب أو طريقة دراسته ؛ ومن ثم تظهر أزمة المنهج في هذا النص من الدراسات الأدبية .

وإذا كان دراسات دي سويسر اللغوية قد استغلت - في جانب منها - في تأسيس بعض الاتجاهات في الدراسة الأسلوبية ، فإن أفكاره
الأولية المتعلقة بالعلامة ودلالاتها ، والتي تطورت حتى صارت علما قائما بذاته هو علم العلامات ، قد نشأت أمام التفكير الأدبي أفقا جديدا لنظم
النظم الإبداعية التي تقوم عليها العلاقة بين النص الأدبي وقارعه .

● وفي هذا الإطار تأتي دراسة المصنف عاشور : مشروع نظري في وصف الدال بين القراءة والكتابة (إجراء شكل الشكل) ؛ ولها
ينطلق الباحث من مقولة ترتبط بعلم العلامات ، وتقر أن النص الأدبي يتشكل في نظام علامي خاص ، يتميز عن الأنظمة العلامية الأخرى ،
وتتكون مادته من حركة العلامة اللسانية التي تظهر دلالتها في فضاء النص الأدبي ، وفق نظام بعينه ، يتكون من دوال ومدلولات ، ويجمع بين
سياقات إبداعية واجتماعية متعددة . وهذا النظم يتميز بحركته الدائمة بين الإثبات والنفي ، والتضيق والإبداع اللانهائي .

ويحاول الباحث وصف ذلك النظم فيقر أن الدال هو سلسلة من الأشكال تعتمد على الإظهار والإخفاء ، أما المدلول فهو سمات
التنظيم ، أو ما يسمى « بشكل الشكل » ، الذي يحمل أوجه غير النص وقدره .

ويتناول البحث رصد تطورات علم العلامات بعد إسهامات دي سويسر ، الذي ربط العلامة بسياقها الاجتماعي . ولقد اتفقت التطورات
الحديثة لهذا العلم في استقرائها لحسك العلامة في السياق الاجتماعي ، وتبلورت في ثلاثة اتجاهات ، يظهر أومًا في أعمال كريستينا ، وينم
من نظرة شمولية ، تفيد من النظرية الماركسية ، ونظريات التحليل النفسي وإنجازات العلوم اللسانية الحديثة .

أما الاتجاه الثاني فيظهر في أعمال علماء اللسانيات الأمريكيين ، مثل بلومفيلد وييرس وموريس ، وهم يشكلون ما يسمى بالمدرسة
السلوكية ، التي تدعو إلى طريقة شاملة في النظر إلى تنظيم العلامية ووظيفتها في المجتمع .

ويعتمد الاتجاه الثالث إسهامات المدرسة الفرنسية ؛ وهو الاتجاه الذي يسيطر الباحث بعض قواعده في هذه الدراسة .

ويناقش الباحث القضية المعسرة التي انتهت إليها هذه الدراسات ، وهي قضية الفصل بين الدال والمدلول ، وجنوى هذا الفصل في فهم
الظاهرة الأدبية . ولكن ، في الوقت نفسه ، يمارض إغراق باحث مهمة في هذا المجال ، هي جوليا كريستينا ، في ربط العلامات بالتاريخ
والمجتمع ، ويويل هذه الممارسة على أساس أن الدال لا يرجع مباشرة إلى المجتمع أو التاريخ ، بل يرتبط بها في مرحلة « ما بعد نصية » ، أي بعد
فحص الدال وعلاقاته داخل النص ذاته .

● وهكذا تقود الدراسة السيميولوجية للأدب إلى فحص علاقات الدوال التي يتطوى عليها النص الأدبي في ذاته ، قبل ربطها بالعالم
الخارجي ، كالتاريخ والمجتمع . ولكن ماذا من القاري نفسه ، وعن القراءة التي لا يتحقق النص بدونها ؟ هنا يطالعنا العرض الذي قدمته نبيلة
إبراهيم لنظرية القاري في النص ، والحوار الذي أجرت في هذا الشأن مع « فلبيجانيز ليزر » ، أحد أقطاب هذا الاتجاه في مدرسة كنتستانس في
ألمانيا الغربية .

تسأل نبيلة إبراهيم ، في مفتتح مقالها: « من يحكم على قيمة النص بصفة عامة ، ونجيب بأنه القاري الذي يتوجب هذا النص . ولهذا
لم يكن غريباً أن نجد المدارس النقدية الحديثة تركز على طريقة تعامل القاري مع النص ، وتدرس ذلك تحت عنوان نظرية « القاري » في النص »
أو نظرية « التأثير » ، كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم فلبيجانيز ليزر ، ولكنها تختلف معها بعد ذلك في أمور جوهرية . أما نظرية التأثير فنقوم
على الاهتمام بأمر القراءة وحدها . والقراءة علاقة بين القاري والنص ، لكنها ليست علاقة في اتجاه واحد ، من النص إلى القاري ، بل في
الاتجاهين معاً ، من النص إلى القاري ، ومن القاري إلى النص . ويتم هذه العملية بإحساس القاري بالإشباع النفسي والنصي ، وبالتالي
وجهات النظر بين النص والقاري ، من حيث هو متأثر به ومؤثر فيه على السواء . ومن هنا يطلق أصحاب النظرية عليها « نظرية التأثير
والانفعال » .

ويمكن البحث عن جذور هذه النظرية في النظريات الفلسفية واللغوية التي مهدت لها نظرية النسبية في العلوم الطبيعية ، والتي حولت
الاعتماد من الشيء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ . فهي - من حيث الأساس الفلسفي - تتبني من الفلسفة الظاهرية عند « هوسرل » ، التي
تري أن الحقيقة نسبية ، بأن الآلة المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل في علاقات ديناميكية مع الأشياء .

وينتهي ليزر إلى أن العمل الأدبي ليس له وجود إلا إذا تحقق ، وأنه لا يتحقق إلا من خلال القاري . والقراءة هي عملية تشكيل لواقع سبق
تشكيله في النص . ومن ثم تصبح القراءة حركة بين واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القاري ، ثم واقع جديد يتحقق من خلال التلاحم
الشديد بين النص والقاري .

وتلخّص هذه النظرية تلك الثنائية بين الذات والموضوع ، لتحل عليها التأثير الجملي الناتج عن الالتحام بينهما على مستويين : مستوى فني يرتبط بالنص وصنعتة اللغوية بخاصة ومستوى جاني يختص بنشاط عملية القراءة . ولا يتكوّن المعنى في النص - حيثما - من موضوع محدد ، بل هو عملية مستمرة مصحّلة لتجربة القارئ- الفاعل مع النص .

وهذا كله يتطلب قارئاً يرى إيزر أنه لا وجود له في الواقع ، لكنه قارئ- ضمني ، يُخلق ساعة قراءة العمل الفني الحيّاتي ، قارئ- متفلس في النص ، متبحر بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية .

أما عملية القراءة نفسها فتقوم على الربط المتصمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها إلا من خلال التضاعل بينها ، وتستلهم التوقعات التي تجمع وترتكب بدور ما سيأت في بعد في شكل ثمار . والتوقعات - في النص الجيد - لا تتحقق ، بل تكون في حالة محور مستمر ، تتولد عند القراءة . والنص الجيد - أيضاً - لا يستهلك نفسه ، بل يترك - عن طريق حيل أسلوبية - فراغات يملؤها القارئ ، ويتوقف عندها بحثاً عن المعنى أو التفسير .

● هذا التركيز على دور القارئ- يأتى ختاماً لمراحل مختلفة من محاولات الاقتراب من النص الأدبي ، يُلخصها حسين الواد في دراسته المسماة « من قراءة النشأة إلى قراءة التعليل » .

في البداية وقف على الدراسات التي اجهت إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، حيث ظهر التركيز حيناً على الإنسان وأساليبه ، وحيناً آخر على المبدع ذاته ، أو المجتمع والظروف السالطة فيه . وفي مرحلة ثانية انصب الاهتمام على الآثار الأدبية نفسها ، بمنزلة حيازتها بآليات سياقات وفي مرحلة ثالثة اجهت هذه الدراسات إلى استقصاء أثر الأعمال الأدبية على الخلفي ، فاهتمت بالأدب من حيث قرأته لا من حيث إنشأوه .

ويرصد الباحث التحول الذي تم خلال هذه المراحل ، فيبدأ بما أسماه « قراءة النشأة » ، ويظهر في مفهوم المحاكمة عند اليونان . ثم تلحق حركة التاريخ بهذه المرحلة ، وتتجلى في ثورة الرومانسية على التغاليد الكلاسيكية ، ثم يأتى بعد ذلك التفسير الماركسي للأدب .

أما في مرحلة الاهتمام بجماليات النصوص ذاتها فيبرز دور مدرسة الشكليين الروس والاتجاه البنيوي ، ثم انتهت الدراسة الأدبية إلى الاهتمام بالقارئ- الخلفي للنص .

وإذا كان الاهتمام بعملية التلقي قد ظهر بأشكال متفوّطة في نظريات أدبية مختلفة ، فإنه صار أكثر بروزاً مع تطور دراسات علم اجتماع الأدب .

ويُخلص الباحث إلى أن الدارسين قد وقفوا في حيرة معرفية حين أدركوا أن اتجاهاً واحداً من هذه الاتجاهات لا يكفي لفهم الظاهرة الأدبية وتحليلها . وهو من ثم يقترح أن تتجه دراسة الأدب إلى تناول النصوص من حيث ما يؤثر في نشأتها من عوامل ، ومن حيث جالية البناء والتركيب والصياغة في آن واحد . ولكنه يتبنى بدوره إلى حيرة معرفية ، نتيجة للموقف التوليقي الذي لا يحسم التناقضات ، فيرى أن الأبحاث التي تحمست لظروف النشأة والعوامل المصاحبة لعملية الإبداع التي عمت في مؤازرتها للاتجاهين الشكل والبيروني على تجاهلها للتاريخ . والأبحاث التي تبنت الاتجاهين الآخرين عفت كذلك في اهتمام أبحاث النشأة بالمغالطة بأنها تسمى إلى نقل لغة الفن إلى لغة العلوم الفلسفية والاجتماعية . أما الأبحاث التي تركز اهتمامها على دور القارئ- أو جالية التعليل ، كما يسميها الباحث ، فأصحابها يحقون بدورهم في اهتمام أصحاب الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور الخلفي .

● وفي هذا الاتجاه نفسه ، الذي انصرف جُزء من البحث في إنشائية الأدب إلى تكريس دور القارئ- وعلاقته بالنص الأدبي ، ثل دراسة محمد الهادي الطرابلسي عن النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) production de texte ، وأرجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامي) Le haut langage .

في هذه الدراسة يبرز الكاتب اهتمام ريفاتير بعملية التحليل الأسلوبي بوصفها عملية فردية في أساسها ، ومن ثم يرجع ابتعادها عن ساحة التقنين العلمي نتيجة لهذا الخصب .

لقد ركز ريفاتير على مناقشة قضية الظاهرة الأدبية في النص ، فبدأ بمنزلة المعلوم والمتاحج التي تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ومن ثم لا تفي بحاجة الباحث إلى تحديد السمات الأدبية الخاصة في النص ، على حين اعتمد بالتحليل الأسلوبي الذي ينطلق من النص ذاته بوصفه صرحاً مكتمل البناء ، يتميز بالخصوصية والتفرد ؛ وهي الصفات التي يتميز بها الأسلوب . ومن هنا يصحح ، في رأى ريفاتير ، أن يقال إن الأسلوب في الواقع ليس إلا النص عينه .

ويرى ريفاتير أن عملية التواصل الأدبي لمية تتكشف قواعدها في النص من خلال تحليل علاقات الكلمات ومعنى مطالباتها أو تجاوزها للنظام الكلامي المتعارف عليه ، ويقرر أن الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص فحسب ، بل إنها تشتمل ، في الوقت نفسه ، على القارئ- وردود فعله المحتملة إزاء النص .

أما أرجون كوهين فتقوم نظريته على عدد من الفرضيات التي تدخل في علم النسائيات ، وتستعطب في عمل كوهين في جدولين ، هما جدول الاختيار ، وجدول التوزيع . ويشتمل جدول الاختيار على فرضيتين هما شمول البنية ، والوظيفة التأثيرية للغة . أما الجدول الثاني فيشتمل

كلّك من فريضتين إحداهما تقوم على تماسك العمل الفني تماسكاً داخلياً ، على حين تقوم الفرضية الأخرى على أن العمل الفني يستعير وجوده من العالم .

ويتبين كوهين على ضرورة التعامل مع النص على أساس من الاختيار والتوزيع في آن واحد ، بمعنى دراسة الوحدات المكونة للنص بوصفها وحدات مختارة ، تدور بمنزل عن بعضها البعض . لكن هذه الخطوة لا بد أن يلحقها ترميز علاقات الوحدات كما جاءت موزعة في سبيلها النصي . ويتم تبرير العلاقات القائمة في النص عن طريقين ، هما التماثل والتجاور .

ويرى كوهين أن الفرق بين الشعر والنثر يتمثل في درجة التماثل التي تظهر بوضوح في الشعر . وجامع التماثل عنده هو ظاهرة التردد . وتمثل وحدة النص في ترديد وحدات معينة ، تكون قادرة على إحالة كل وحدة منها إلى الوحدات الأخرى .

وأخيراً فقد كان للصيغ العربية التي استعان بها الباحث في شرح عناصر النظرية من خلالها أهميتها في المساعدة على استيعاب هذه النظرية .

● وإذا كان التنظير قد غلب على الدراسات السابقة جيماً فإن الدراستين الأخريتين في هذا الملد محاولة من مزيد من الاهتمام إلى الجانب التطبيقي . والدراسة الأولى منها لحسن البنا عن « اللغة والتكنيك في القصة والرواية : نموذج تحليلي من قصص يوسف إدريس » .

وتتكون هذه المقالة من ثلاثة أجزاء رئيسية : الأولى تناول اللغة في نقد كتابات يوسف إدريس ، والثاني تناول التكنيك في العمل القصصي والروائي ، أما الثالث فتتمحور حول تحليل لبعض كتابات يوسف إدريس .

ويلاحظ الكاتب في بداية المقال أن التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية لم يزل عناية كافية ، على الرغم من أن « اللغة هي العصب الذي يعتمد عليه العمل الفني في وجوده واستمراره » .

وتنبه في هذه الدراسة بإعادة طرح للمشكلة ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس ، الذي ربما كان من أكثر كتاب القصة والرواية حظاً في عناية الدارسين بلغته . ويعرض الباحث - في هذا الفصل - لأربع دراسات تناولت أدب يوسف إدريس ، مبنية نصب اللغة والأسلوب فيها . ولقد كانت الملاحظة العامة في هذا الجزء من البحث ، أن معظم الأعمال النقدية التي تناولت أدب إدريس عموماً ، ولغته وأساليبه بصفة خاصة ، كانت محدودة في عددها ، ومحصورة في قصصه القصيرة ، وكان كتابها من غير الدارسين العرب ، أو كانت مكتوبة بالإنجليزية .

أما الجزء الثاني من البحث فيقدم فيه الكاتب أسلوبيين من أساليب النص التي يعم بها النقد الأوروبي المعاصر ، هما : المونولوج المروي ، والإيماءات المحتمل *represented perception* ، نظراً لشيوعهما في الأدب المعاصر (القصة والرواية) ، سواء في الأدب الأوروبي أو الأمريكي أو العربي ، مع استخدام أمثلة من أعمال إدريس في شرح مفهوم هذين الأسلوبين .

والجزء الأخير من الدراسة يفرد الباحث لتحليل بعض خيوط المعنى في قصة « على ورق سلوفان » ليوسف إدريس ، في ضوء المناقشات التي أثبتت في الجزء الأول ، وعلى أساس من الأسلوبين المرويين في الجزء الثاني .

● وفي ختام « ملف » هذا العدد يجتهد عصام ببي عن « اللغة في المسرح التثري » ، ويقصد بها لغة الحوار .

واستخدام اللغة في شكل حوار في المسرحية استخدام معقد ؛ لأنه المحل الوحيد الذي تتعرف منه الحدث وتطوره ، والشخصيات المشاركة في صنعه ، والزمان والمكان ، وما يميز عنه النص من فكر أو عاطفة . . . الخ . ويمكن رصد طائفتين أساسيتين ينطوي عليها الحوار المسرحي ؛ هما ما يمكن أن نسميه « الطائفة الإخبارية » و « الطائفة التفسيرية » . وهما لا تتفصلان ، أو لا نستطيع - في كثير من الأحوال - أن نضع بينهما حدوداً واضحة ، بل هما - فضلاً عن هذا - قد يتوكان شيئاً واحداً في كثير من « لحظات » الحوار .

ويتناقل الكاتب أيضاً عدداً من المشكلات المرتبطة بالحوار المسرحي ، سواء في صلبه ببناء الحدث في المسرحية ، أو في صلته بالتأليف الذي يتوقع إحساساً « بمشابهة الواقع » في الحوار ، وما يتصل بهما من قضية العامية والفصحى . و « مشابهة الواقع » في الحوار لا تعني أن يكون الحوار « ثرثرة » يومية ، بل تعني أن يكون تعبيراً عن واقع الشخصية وواقع المسرحية معاً . ومن ثم يربط الكاتب قضية العامية والفصحى بقضية الفكر والعاطفة اللذين تستهدف المسرحية إثارتها ؛ فإذا كانا يسومان على « ثرثرة » الواقع و « عاميته » ، طلياً - بالضرورة - لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، بل هما لا يتأنيان للكاتب إلا في هذه اللغة المجاوزة .

ثم يتخذ الكاتب من مسرحية « شهر زاد » للحكيم نموذجاً للتطبيق ، يبرز من خلاله القضايا العامة لبناء الحوار المسرحي ، والقضايا الخاصة بمسرح توليف الحكيم أيضاً ، وأبرزها اللغوية ، وضمف الحركة الخارجية وتأثيرها على العرض المسرحي .

وهكذا تكتمل دائرة ملف الملد ، بحفلة - قدر المستطاع - تماسك البناء الفكري لموضوعه الأساسي .

التحرير

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية

نصر أبو زيد

— مدخل

نحتاج في هذه القراءة إلى تأكيد حقيقة مهمة لا غل من تكرارها وتأكيدها ؛ حقيقة ترتبط بطبيعة العلاقة بين التراث — في أي مجل من مجالاته المتعددة — ووعيتها المعاصر ؛ إذ ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به ، وفهمنا إياه . ووجوده المستقل — إن صح له هذا الوجود — إنما يتمثل في شكل من أشكال الوجود الفيزيقي المادي الذي يمكن أن يُترك بالحس ويُضغ لمقاييس الفراغ المكان الذي يحتله على أطراف المكتبات في شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة . وليس هذا الوجود المادي هو الذي تصفه بعدم الاستقلال ؛ وكيف يوصف التراث بالاستقلال عن وعينا التقاليد . وهذا الوجود في الوعي هو الذي تصفه بعدم الاستقلال ؛ وكيف يوصف التراث بالاستقلال عن الوعي المعاصر ، وهو لا يوجد إلا فيه وبه ؟ وانطلاقاً من هذه الحقيقة تعيد اليوم قراءة عبد القاهر لرى ما الذي يمكن أن يقدمه لنا ، وما الذي يمكن أن ننفيه منه عن وعينا . وعينا ألا ننسى ونحن نعيد قراءة عبد القاهر أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة ، باحثين عن إجابات ربما لم نخطر للشيخ ببال ، وإنما هي إجابات كامنة ضمنية نحاول قراءتنا أن تكشف عنها ونجملها . ومن شأن هذه القراءة أيضاً أن تتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها ؛ وتلك هي الأسئلة التي فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا ، وإن كان مغزاها التاريخي مازال قائماً وقابلًا للتحليل من منظور القراءة التاريخية .

ولا يعترض علينا معترض باسم الموضوعية ، زاعماً أننا ونفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب من التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه ^(١) ؛ لأن هذا المعترض حين يقرأ التراث قراءته الموضوعية كثيراً ما يحكم ذوقه ويدخل مفاهيمه المعاصرة في الحكم على هذا التراث ، فيحكم على عبد القاهر بأن كتابه دلائل الإعجاز غير منظم الترتيب ، وأن آراء عبد القاهر فيه مبعثرة . . . حتى ليمس على المدارس لم أشتائها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يمارس نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع من آراء جزئية في مواضع متفرقة من الكتابة ^(٢) ؛ أو يرى أن مفهوم عبد القاهر للنحو والتنظيم مفهوم واسع يخلط بين مباحث النحو والبلاغة ؛ ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتهم هذا المفهوم بالقصور عن الإحاطة بكل مقومات النص الأدبي ، لأنه مفهوم مُقَيّد — فيما يرى — بالنظر في العبارة فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المقوم ، كإيقاع والإيقاع والتمثيل والتضاد والمخاتسة ، والمجاز والحقيقة ، في الظاهر أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكتابة ^(٣) . وليس أدل على انتهاء القراءة الموضوعية من مثل هذه الأحكام التي تنظر إلى التراث من خلال مفاهيم عصرية .

كان معه ؛ فالتحيز فرين الموى التابع من قصور الوعي بجنلية العلاقة بين الماضي والحاضر ، وبين التراث والمعاصرة . القراءة الشخصية

وليس معنى قولنا « انتهاء القراءة الموضوعية » أننا نتبنى مفهوم « القراءة الشخصية » ، سواء كان هذا التحيز ضد التراث أو

القاهر نفسه بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح ، ولو فعل ذلك لما قُتِلَ لنا شيئا يستحق اليوم أن نقف عنده ؛ ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإشارات وإشارات خفية تحتاج منه إلى التفسير . ولم يكن عبد القاهر في قراءته لتصوص سابقيه مقسراً قطعاً ، بل كان في أحيان كثيرة لا يجد مقراً من الرغف والنفى . فهو يرفض - مثلاً - ربط الفصاحة والبيان بالقدرة على الأداء الصوتي ، وهو ربط شائع مستقر في التراث السابق على عبد القاهر ، ونجده واضعاً في كتاب الجاحظ « البيان والتبيين » . وهو أيضاً يرفض حصر معاني الكلام في الخبر والاستفهام والأمر والنهي ؛ وهو حصر نجده في كثير من كتب البلاغة والنقد ، التي يعيد عبد القاهر قراءتها وتفسيرها . وعن طريق هذا النفى والرفض يهد عبد القاهر الطريق لفهمهم أنفسهم ، وتصورات أعمق . يقول بعد أن يبين أهمية علم البيان ، ويظهره بالنسبة للدين والدنيا على السواء :

« لا أنك لن ترى ، على ذلك ، نوعاً من العلم قد لقي من القديم ما لقيه ، ويؤمن من الخلف بما مفي به ، ويدخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عليهم ، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وتضنون رديه ، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش . ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والدين ، وما يجده للخط والعقد ؛ يقول : إنما هو خبر واستخبار ، وأمر ونهي ، ولكل من ذلك فلفظ قد وضع له ، وجعل دليلاً عليه ؛ لكل من صرف أوسعاً لفظة من اللفظ ، عربية كانت أو فارسية ، وعرف المغزى من كل لفظة ، ثم ساعده اللسان على التعلق بها ، وجعل تأدية أجراسها وحروفها ، فهو يمين في تلك اللغة ، كامل الآداة ، بالغ من البيان المبلغ الذي لا مزيد عليه ، مُتَمِّت إلى الغاية التي لا مذهب بصددها . يسمع الفصاحة والبلاغة والبراعة فلا يعرف لها معنى سوى الإطناب في القول ، وأن يكون المتكلم في ذلك جهوري الصوت ، جباري اللسان ، لا تعترضه لُغْةٌ ، ولا تقف به حُجْبَةٌ ، وأن يستعمل اللفظ الغريب والكلمة الوحشية ، فإن استطاع الأمر والبالغ في النظر ، فإن لا يلحن فيرفع في موضع الضرب ، أو يخطئ - فيجىء - باللفظة على غير ما هي عليه في الوضع اللغوي ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية من العرب .

« وحلة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه **لأن** ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة ؛ لا يعلم أن ما هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الرديئة والفكر ، ولطائف مستقاهما العقل ، وخصائص معاني يتقدم بها قوم قد حملوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم معناها ، وولفت الحبيب بينهم وبينها ، وأنها السبيل في أن تعرضت للمزينة في الكلام ، ووجب أن يفضل بعضها ، وأن يعيد

بالكامل إما أن تؤدى بنا إلى عاكمة التراث من خلال مفاهيمها ، أو تؤدى بنا إلى إلباس مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعتها ، وعارضة لحققة الدخول . ولا نعلم في قراءة عبد القاهر من يذهب إلى القول بأنه ليس بلاغياً ، ولكنه ناقد أفس ؛ وفي الوقت الذي يتزايد فيه الاهتمام بدراسة بنية الشعر تكون أعماله غريباً صالحاً للتأخذ النبوي^(١) . ويقول إن عبد القاهر يبد من بين معاصريه « أقربهم لنظرياتنا التقليدية المصاصرة ، وأقدمهم على إفساد فهمنا للإبداع الشعري^(٢) » . ولا بأس والأم كذلك من المقارنة بين آراء عبد القاهر وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين مقارنة تهافت إلى بيان التشابك والتماثل ، وتختلف إغفالاً يكاد يكون تاماً عن الفروق الحضرية والثقافية ، بل التاريخية أيضاً^(٣) .

إن القراءة التي نأمل في تحقيقها هنا هي القراءة الموضوعية الحقة ، التي لا تنفلح للمقارنات الداخلية الخاصة للتراث من جهة ، ولا تتعامل معه بمزمل تام عن الوعي المعاصر من جهة أخرى . هي قراءة لا تخلع من عبد القاهر أزياءه ومفاهيمه لكي تكسوه أزياء جديدة وتعلم عليه مفاهيم معاصرة . وهي أيضاً قراءة لا تزعم لنفسها - ولا تستطيع - الانسلاخ عن المفاهيم الزاهية بكل همومها الفكرية والثقافية ، والحياة مرة أخرى في عقل عبد القاهر ، أو بالأحرى في عقل عبد القاهر القرن الخامس الهجري . إن عبد القاهر الذي نقرؤه اليوم هو الشخص منذ كتبه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ؛ والذي لم يتوقف منذ انتهى عبد القاهر من كتابته عن التفاعل مع نصوص أخرى في الثقافة العربية حتى وصل إلينا ؛ فهو الآن جزء من ثقافتنا ، وجزء من وعينا وتاريخنا . هل يمكن أن نقول الآن إن قراءته اليوم لعبد القاهر - أو بالأحرى لنص عبد القاهر - قراءة تأويلية ؟ نعم ، نستطيع أن نقول ذلك ، بشرط أن نكون على ذكر بما قاله عليه التفسير من فرق بين « التأويل للقول المستساخ في اللغة » ، و « التأويلات المستكثرة الجيدة » . تأويلنا لعبد القاهر - أو بالأحرى فهمنا له - نأمل أن يكون من النوع الأول ، أو لقليل بعبارة معاصرة إن قراءته لعبد القاهر رحلة للبحث عن « المغزى » الذي يترى من خلاله وعينا النقدي المعاصر ، لا تتوقف عند المعنى الذي كان في عقل عبد القاهر القرن الخامس .

وأبست رحلتنا التي نتوى القيام بها في نص عبد القاهر إلا تكراراً لرحلة قام بها عبد القاهر نفسه في نصوص سابقيه ومعاصريه ، مستهدفاً الكشف عن « مغزى » هذه النصوص ، دون مجرد التوقف عند المعنى ، الذي كان كلنا في مقول أصحابها . يقول عبد القاهر :

« ما أزل منذ خضعت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى (الفصاحة) و (البلاغة) و (البيان) و (البراعة) ، وفي بيان المغزى من هذه المبررات ، وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيهام إلى الإشارة في خلقه ، وبعضه كالكتابة على مكيان الحصى ، فيطلب ، ويوضحه اللغويين ليثبت عنه فيخرج^(٤) .

في هذه الرحلة التي قام بها عبد القاهر في نصوص سابقيه كشفنا نبيته عن المغزى الذي هو وراء عباراتهم والقولهم ، لم يخلل هجيد

صدق إخباره عن الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، وتقدير الإعجاز في بعض خصائص القرآن الأسلوبية والبلاغية^(٩) . الإعجاز في رأي عبد القاهر كامن في النص ذاته ، بل كامن في كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت . وهذا الإعجاز يمكن اكتشافه والوصول إليه في كل عصر ، ولا يتوقف معرفته على العرب الذين كانوا معاصرين له . لذلك يقول عبد القاهر إن يكتفى في معرفة الإعجاز بالاستناد إلى عصر معاصره من معارضته :

« خبرنا عما اتفق عليه المسلمون من اختصاص نينا ﷺ بأن كانت معجزته باقية على وجه الدهر ، أعترف له معنى غير أن لا يزال البرهان منه لأكما مُعرّضا لكل من أراد العلم به ، وطلب الوصول إليه ، والحجة فيه وبه ظاهرة لمن أرادها ، والعلم بها يمكن لمن التمسها ؟ فإذا كنت لا تشك في أن لا معنى لجفاء المعجزة بالقرآن إلا أن الوصف الذي له كان ممجّزا قائم فيه أبداً ، وأن الطريق إلى العلم به موجود ، والوصول إليه ممكن ، فأنظر أي رجل تكون إذا أنت زهدت في أن تعرف حجة الله تعالى ، وأثرت فيه الجهل على العلم ، وعلم الانشائية صلي جريدها^(١٠) .

وما دام إعجاز القرآن وصفا قائما فيه أبداً ، فإن الوصول إليه ، والعلم به ، يحتاج إلى « علم الشعر » ولا يستغنى عنه . ويكون هؤلاء الذين يعضون من قيمة الشعر في التراث الديني ، ويعتبرون من شأن « علم الشعر » - يكون هؤلاء مثابة من يصد عن سبيل الله ، ومثابة من يمتنع الناس من حجة الله :

« وذلك أنإذا لمّا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن ظهرت ، وبانت وبرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تُقصر عنه قوى البشر ، ومثابة إلى غاية لا يُطعنُ إليها بالفكر ، وكان عالما أن يعرف كونه كذلك إلا من عَرَفَ الشعر الذي هو ديوان العرب ، وهنوا الأدب ، والذي لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان ، وتنازروا فيها فصب الرهان ، ثم بحث من الملل التي بها كانت التباين في الفضل ، وزاد فيها بعض الشعر على بعض - كان الصاد من ذلك صاداً من أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مثابة مثل من يعضد للناس فيمنعهم عن أن يعضدوا كتاب الله تعالى ويقرؤوا به ويظهره ويقرؤوا به . . . فمن حال بيننا وبين ماله كان حفظنا إليه ، واجتهادنا في أن نؤديه ونزاعه ، كان كمن رام أن ينسأه جملة ويلهبه من قولنا دفعة ؛ فسواء من تمتك الشيء الذي تتزع منه الشاهد والدليل ، ومن تمتك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة ، والاطلاع على تلك الشهادة^(١١) .

يمكن أن نقول - نقدا لعبد القاهر - إنه يرون من قدر الشعر ، ويترنل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن ، كما يمكن

الشأن في ذلك ، وتمتد الغاية ، ويعلم المرتضى ، ويعزّز المطلب ، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز ، بل يخرج من طرق البشر^(١٢) .

« في هذا النص الطويل لا يجد عبد القاهر سبيلا لطرح مفاهيمه إلا بنى المفاهيم والتصورات السابقة التي تتناقض مع مفاهيمه وتصوراته . وهو في نصوص أخرى كثيرة مبنوثة في ثلثيا كتابه يستطيع أن يؤكد مفاهيمه عن طريق تأويل بعض الآراء السابقة عليه . وهكذا يقيم عبد القاهر بنائه الفكري في الثقافة العربية التي ينتمي إليها من خلال عمليتين تبدوان متعارضتين : هما الهدم وبناء ، أو هما الإثبات والنفي ، حيث يتم الإثبات بالتأويل ، ويستحق النفي بالإنكار .

إن ما يفعله عبد القاهر في التراث السابق عليه هو ما نرى أن تقوم به نحن مع عبد القاهر ، ولذلك قلنا إننا نستطرح أسئلة معاصرة ربما لم تحط إجاباتها على بال الشيخ ، ولأدراك السؤال نفسه في خلدنا ، وقلنا إننا في الوقت نفسه مستجامل أسئلة طرحها الشيخ وأجابه عنها . وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه ، وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر ، ولروح التراث الذي مثله والذي مازال ماثلا فينا ، يتفاعل معنا ويتفاعل به .

— اللغة والشعر

القضية الأساسية التي يدور حولها الجدل الآن بين علماء الأسلوبية ، هي قضية الشعر واللغة . والأسئلة التي تثار حول هذه القضية تتمثل في الأسئلة التالية : ما حدود التداخل بين الشعر واللغة ؟ وما حدود التمايز ؟ وإثارة السؤال عن الشعر بصفة خاصة دون غيره من الأنواع الأدبية إنما يرتد إلى النظر إلى الشعر بوصفه أكثر الأنواع الأدبية تمييزاً عن خصائص « الأدب » ، تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط « الكلام » . وهل ذلك فالسؤال عن الشعر واللغة بطرح المقصد منه تحديد خصائص النصوص الأدبية .

ولسنا نريد أن نخرج عن مجال دراستنا باستعراض الآراء المختلفة والمدارس للصدقة في الأسلوبية ؛ فذلك أمر تغطي الدراسات الكثيرة في هذا المجد من « فصول » . والذي يهمنا هنا هو أن نطرح السؤال نفسه على عبد القاهر . وعلمنا أن يؤكد منذ البداية أن السؤال لم يكن بعيداً عن مجال اهتمام عبد القاهر . ولا تكون مبالغين إذا قلنا إن قضية الأساسية في كتابيه المروطين « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » هي التفرقة بين « مستويات الكلام » ، تلك المستويات التي تبدأ من « الكلام الملقى » وينتهي إلى « الكلام المعجز » والذي يفوق طاقة البشر . ومن المستحيل في ذهن عبد القاهر أن تتم هذه التفرقة بين هذين الطرفين من « مستويات الكلام » دون الوقوف على « مستوى الكلام الأدبي » والتوقف الطويل أمام خصائصه . من أجل ذلك يتوقف عبد القاهر ليدافع عن « علم الشعر » دفاعاً نظرياً أنه الأول من نوعه في مواجهة تيار لا يستهان به في الثقافة العربية ، يعض من قيمة الشعر ، ويعتبر من شأن مبدعيه وفلاحه على السواء .

والقضية في ذهن عبد القاهر هي قضية « إعجاز القرآن » ، وهي قضية لا تقع فيها عبد القاهر بأراء السابقين عليه ؛ وهي آراء تراوحت بين رؤية الإعجاز في أمر خارج النص ذاته ، ورؤيته في

بلاغتها ، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ :

« وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل اللسان ؟ وهل هي إلا إخدم لها ومصرعة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها ، وأوضاعا وضعت لتدل عليها ؟ »^(١٦) .

« إن الألفاظ أدلة على اللسان ، وليس للدليل إلا أن يملك الشيء على ما يكون عليه ، فلما أن يصير الشيء بالدليل على صفة لم يكن عليها لمّا يقوم في عقل ، ولا يتصور في وهم »^(١٧) .

« الألفاظ لا تتراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجمل أدلة على اللسان ؛ فلذا عدت الذي له تراد ، أو اختل أمرها فيه ، لم يحد بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها ، وكانت السهولة فيها وغير السهولة فيها واحداً »^(١٨) .

وهكذا يخرج عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يُضفى عليها وهي خارج تركيب بعينه . ومن هذا المنطلق يقدم بعض ما شاع عند بعض النقاد من استحسان الشعر للفظه ، أو بالأحرى بعيد تفسير هذه الأقوال في ضوء نظريته :

« فلذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد ثرا ، ثم يعمل التثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائق ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس تبتك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتضيه العقل من زمانه »^(١٩) .

وإذا كانت الألفاظ في اللغة مجرد دوال وضعية اصطلاحية افتالية ، ليست قوانين النحو التي تدخل الألفاظ على أساسها في علاقات ، هي بدورها قوانين لا يملك المتكلم إزائهما إلا الخضوع ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ، فما دور المتكلم ؟ وما مدى الحرية المتاحة له في صنع الكلام ؟ إن قوانين النحو التي يبدعها عبد القاهر في خبطة « دلائل الإحجاز » قوانين عامة تتصلح على أساسها العلاقات الممكنة والمحتملة بين الدوال اللغوية (الألفاظ) . . . سواء كانت هذه الدوال أسماء أو أفعالا أو حروفا . لكن هذه القوانين العامة لا تحصر العلاقات الفعلية التي يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها . ويمكن لنا القول بطريقة معاصرة إن عبد القاهر كان على وعي تام بالفارق بين « اللغة » والكلام ، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السوري فيننادى سوسير ، وطوره تشومسكي في تفرقه بين « المكفأة » و « الأداء » . إن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر « النظم » اللغوي الفاعل في وعي الجماعة ، التي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الانصالية ؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه :

« ويخصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لا بد من مستند ومستند إليه ، وكذلك السبيل في

أن نقول إن « علم الشعر » عنه مجرد علم « ثانوي » ، يندم عليها آخر دينها هو علم « إعجاز القرآن » . لكن هذا النقد الذي يمكن أن نوجهه إلى الشيخ لا ينبغي أن يقلل في وعينا من قيمة المحاولة ذاتها ، عوالة إقامة « علم للشعر » ، بصرف النظر عن « المقصد » يسلط التاريخي . قد يقال إن هذا « المقصد » التاريخي قد ترك على أفكار الشيخ ومفاهيمه بصمت واضحة لا نستطيع تجاهلها ، وهذا أمر لا ننكره ، ولكننا لا نتوقف أمامه طويلا في قراءتنا الراجعة^(٢٠) .

كانت هذه مقدمة طالت بعض الشيء لكني أقول إن عبد القاهر — على خلاف علماء الأسلوبية — طرح السؤال بطريقة أخرى ومن خلال مدخل مغاير . كان السؤال هو : ما الذي يميز كلاما من كلام ؟ وما الصفة الباهرة التي يدهت العرب في النص القرآني فأحسوا بالمعجز إزاءهم برغم فصاحتهم وقدرهم البلائية ؟ ويكاد عبد القاهر في إجابته عن مثل هذه الأسئلة يقترب — هونا ما — من الفكر الأسلوبي المعاصر ، حين يرى أن « الشعر » — وكذلك « القرآن » — كلام يتنسج إلى اللغة ، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله في حدود « الفن » . ولكن هذه الخصائص والمعاني « الفنية » خصائص ومعان يمكن الوصول إليها وتعتليها ، ولا يصحح أن يكتفى في وصفها بالعبارة الغامضة الغضائفة ، التي تلاكب النقد والبلاغة السابقة على عبد القاهر :

« لا يكفي في علم « القصيدة » أن تصب لها قياساً ما ، وأن تصفها وصفا جملا ، وتقول فيها قولاً مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تُفصل القول وتُفصل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام ، وتعلمها واحدة واحدة ، وتسببها شيئا شيئا ، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحائض الذي يعلم علم كل عيط من الإبريسم (الحري) الذي في الدنيا ، وكل تعلم من القطع المنجورة في الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البني »^(٢١) .

وإذا كان عبد القاهر لا يكتفي بالأقوال المرسلة ، ويحرص على التفصيل في معرفة الخصائص وتعتليها ، فإنه — بلثلث — يفر عما شاع عند أسلافه من الروافد في متلقة « اللاتعليل » ومن اكتفائهم بالقول إن هذه الخصائص لا تحيط بها الصفة ، ولا تتركها العبارة ، ذلك أنه :

« لا بد لكل كلام تستحس ، ولفظ تستجده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة . وأن يكون لنا إلى العبارة من ذلك سبيل ، وحل صحة ما ادعيته دليل »^(٢٢) .

ومن أجل تمجيد الخصائص الفارقة بين « الشعر » و « الكلام العادي » يبدأ عبد القاهر الصفات المشتركة ، فكلامها يتنسج إلى مجال اللغة . وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية ، سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أو على مستوى التركيب (الجملة) . وليست الألفاظ — فيما يرى عبد القاهر — إلا دوال على اللسان الجزئية المفردة ، لا تكتسب دلالاتها الكاملة ، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو

و «جامع وهو صريح أو وهو يسر» ، و «جامع قد أسر» ، و «جامع وقد أسر» ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويحيى به حيث ينبغي له .

«وينظر في الحروف» التي تشترك في معنى ، ثم يفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلاماً من ذلك في خاص معناه ، نحو أن تقول بـ «ما» في نفي الحال ، وبـ «لا» إذا أريد نفي الاستقبال ، وبـ «إن» فيما يترجم بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ «إذا» فيما علم أنه كان .

«وينظر في الجمل» التي تُسرَد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيها حقه الوصل موضع «الوار» من موضع «الفاء» ، وموضع «الف» من موضع «ثم» ، وموضع «أو» من موضع «أم» ، وموضع «لكن» من موضع «بل» .

«وتصرف في التعريف والتكثير» ، والتقديم والتأخير ، في الكلام كله ، وفي الحذف والتكرار ، والإعصار والإظهار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمل على الصحة ، وعلى ما ينبغي له» (٢١) .

وليست هذه الأمثلة التي يعطيها عبد القاهر «لنظم» أو «لعلم النحو» إلا أمثلة دالة على فروق في التركيب ، أو لنقل أمثلة دالة على فروق في الأساليب . وهذه الأمثلة العامة سيخصص عبد القاهر لكل مجموعة منها فصلاً في كتاب «الدلائل» ، الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين - ونحن نتفق معه - من أن عبد القاهر يحاول في «دلائل الإحجاز» أن يقيم رابطة بين فحاسة الأدب والمسائل النحوية المتصلة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات» (٢٢) .

لعل في هذا التساؤل بين «علم النحو» و «النظم» في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول إن مفهوم «النظم» عند عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم «الأسلوب» ، ويصبح «النظم» الذي يصنع «علم النحو» قواعد ، هو علم «دراسة الأدب» ، أو «علم الشعر» . ويمكن لنا أن نقول إن «علم الشعر» عند عبد القاهر يقوم على أساس لغوي مكين ، نبه جوابته في الفقرة التالية .

— النظم والأسلوب —

حين يقرن عبد القاهر بين «النظم» و «علم النحو» ويوحده بينهما شيئاً ، فإن ما يقصده بعلم النحو - كما أشرنا من قبل - ليس هو «القوانين النحوية المعيارية» التي تحدد حدود الصواب وتحدد الخطأ في الكلام . والنص السابق الذي استشهدنا به يتحدث من «علم النحو» على أساس أنه الفروق بين أساليب مختلفة في «الكلام» ، تبدو من منظور «النحو المعيارى» أساليب متساوية . ولكن هذه الفروق بين التقديم والتأخير ، وبين الإخبار بالوصف والإخبار بالفعل ، وغيرها من الفروق التي حددها عبد القاهر - هي طرق في الدلالة ، تحول الكلام من مستوى إلى مستوى آخر . هذه الفروق هي مدار المعنى

كل حرف رأيته يدخل على جملة «كان» وأخواتها ، ألا ترى أنك إذا قلت : «كان» يقتضى شيئاً ومشيئاً به ، فكذلك : «كان زيداً الأسد» ؟ وكذلك لو قلت : «لو» و «لولا» وجلبتها يقتضيان جملتين تكون الثانية جواباً للاولى» (٢٣) .

من هذه التفرقة بين اللغة والكلام - وهي تفرقة ضمنية في فكر عبد القاهر - يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم «النظم» الذي يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث «الفنية» أو «الأدبية» - إذا جاز لنا استخدام مثل هذه المصطلحات . وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الانفاذ أو التركيب (قوانين النحو) هي القوانين الفاعلة في كل مستويات الكلام ، فإن الكلام الأدبي - دون غيره - هو الذي ينسب إلى ثقافته ، ويعبر عن فاعليته العقلية . وهنا فقط - أي على مستوى النظم - تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة ؛ فليس النظم فيما يقوله عبد القاهر :

«لأن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تجل منها بشيء» (٢٤) .

وقد يبين من هذا النص أن «علم النحو» يتطابق مع «النظم» ، ويبدو هذا التطابق واضحاً من أسلوب القصر الذي يستخدمه عبد القاهر في قوله «ليس النظم إلا ...» . ولكن علينا أن نذكر على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين «أصول النحو» التي هي قوانين التركيب التي يصبرها في مدخل «دلائل الإحجاز» ، و «علم النحو» الذي يحاول عبد القاهر أن يرس قواعد ، والذي يقوم بكتاب «الدلائل» كله على تفصيله . تنتمي «أصول النحو» إلى مجال قوانين اللغة ؛ أما «علم النحو» أو «النظم» فهو الذي يحصر الخصائص «الفنية» أو «الأدبية» في الكلام ، شعراً كان أو نثراً . والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين «أصول النحو» و «علم النحو» أن عبد القاهر في حديثه عن «الأصول» يتحدث عن قوانين جملة ، وفي حديثه في النص السابق عن «علم النحو» الذي يعمل النظم مقصوراً على اتباع قوانينه ، يقول :

«ونلك أنا لا نعلم شيئاً ينهيه النظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في «الخبر» إلى الوجوه التي تراها في قولك «زيد منطلق» ، و «زيد ينطلق» ، و «ينطلق زيد» ، و «منطلق زيد» ، و «زيد المنطلق» ، و «المنطلق زيد» ، و «زيد هو المنطلق» ، و «زيد هو منطلق» ، وفي «الشرط والجواب» إلى الوجوه التي تراها في قولك : «إن تخرج أنخرج» ، و «إن خرجت خرجت» ، و «إن تخرج فأتك خارج» ، و «أنا خارج إن خرجت» ، و «أنا إن خرجت خارج» .

«وفي «الحال» إلى الوجوه التي تراها في قولك : «جامع زيد مسرعاً» ، و «جامع يسرع» ،

في نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف»^(٢٨) .

إن هذه الفروق بين طريقة في «النظم» وأخرى — تلك الفروق التي يطلق عليها عبد القاهر اسم «الأسلوب» — هي فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة ، سواء بالفاظها الوضعية أو قوانينها النحوية المعيارية . إن تفرقة عبد القاهر بين دور المتكلم في «النظم» أولى ، والأسلوب ، وهو «اللغة» ، تفرقة مهمة ، تشغل حيزا عظيما من كتابه . ونحن نعلم أن هذه التفرقة لم تكن نابعة في فكر عبد القاهر من توجه نقدي يدرك دور المبدع في تشكيل النص بلطفى التقدي الحديث ؛ ولو قلنا عكس ذلك لوقفنا في «التحيز» الرخيص المبطل ؛ فبعد القاهر كان حريصا على هذه التفرقة بين دور «المتكلم» ودور «اللغة» ؛ وحرصه هذا راجع إلى أن مدخله الأساسي لعلم الشعر — كما أشرنا من قبل — كان البحث عن «دلائل الإعجاز» القرآني .

لقد كان البحث في «الإعجاز» قبل عبد القاهر يوشك أن يدخل في إشكالية يصعب حلها ؛ إشكالية تتمثل في وصف القرآن لذاته بأنه «لسان عربي مبين» ؛ وهو وصف جعل علماء اللغة والمفسرين يتخللون «الشعر» شاهدا على صحة العبارة القرآنية ، أو بالأحرى شاهدا على «عربيتها» ، وذلك في وجه والمجموع الشعري؛ على لغة القرآن وعلى أسلوبه ، وكان هذا هو وجه الإشكالية الأول . وبتمثل وجهها الثاني في إيمان المسلمين بأن القرآن «نص معجز» ، لا يقارن من حيث مستواه بأي نص آخر ، شعريا كان أو نثريا . وبين طريقي هذه الإشكالية يمكن تصنيف الآراء المختلفة التي قيلت في تفسير الإعجاز ، وهذا موضوع درس آخر على أي حال .

في قلب هذه الإشكالية تأتى تفرقة عبد القاهر بين «الأساليب» ، و«نظم» و«نظم» ، فيكون القرآن معجزا بنظمه ، وإن جاء بلسان العرب ، وعلى مواضعهم اللغوية ، ووفق قواعد لغتهم النحوية . ولابد والحال هذه من أن يكون «نظم القرآن» مفارقا لنظم غيره من النصوص ، ومن ثم «معجزا» ؛ لأن للمتكلم بالقرآن — الله سبحانه وتعالى — لا يقارن في علمه بسواه من المتكلمين . ولذلك أيضا يقرن عبد القاهر دائما بين القدرة على النظم والفكر أو «الروية» أو «لطائف العقل» ، أو «المعاني النفسية» . ويكون من قبل النقد المبطل أن ننسى على عبد القاهر — كما فعل بعض الباحثين — هذا الربط بين «النظم» والقدرة «العقلية» للمتكلم . لقد كان للشيخ — كما قلنا — مدخله الخاص لدراسة وعلم الشعر وتحديد الخصائص الفارقة بين «الكلام الشعري» و«الكلام المادى» ، «ولا تشرب على الشيخ في مدخله ، ولا تشرب علينا» بعد أن نرى منطق الشيخ الداخلى — أن نتجاوز إلى «مغزى» نتاجه التي تغتني في هذه القراءة .

— الأسلوب ودور المتكلم

إن دور اللغة في «الأسلوب» مقصور — كما أشرنا من قبل — على تجديد معاني الألفاظ المفردة ، أو لنقل على وضع العلامات ، وعلى تجديد «القوانين النحوية» العامة التي تجعل الكلام ممكنا . داخل هذه القوانين والمواضع ثمة قدر هائل من الحرية متاح للمتكلم في اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن «الغرض» أو «المعنى» :

والدلالة ، وهي فروق «شخصية» إذا صح لنا أن نقول ذلك ؛ هي خصائص فردية؛ تحدد مستويات الكلام «الأدبي» ، وتفرق بين كلام وكلام . ولست في هذا نقضي على فكر عبد القاهر من استنساخ معانيه ، أو نقضي عليه تصورات . وبعد القاهر يستعمل كلمة «الأسلوب» للدلالة على هذه التفرقة بين «نظم» و«نظم» . يقول :

واعلم أن «الاحتذاء» عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقليده وتمييزه ، أن يتلوه الشاعر في معنى له وغرض أسلوبيا — و «الأسلوب» الضرب من النظم والطريقة فيه سلفه عند شاعر آخر إلى ذلك «الأسلوب» فيجىء به في شعره وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أترجو ربيع أن يحى صفاها
بشعر وقد أصيا ربيعا كبرها

واحتذاء «البيت» فقال :

أترجو كليب أن يحى حبشها
بشعر وقد أصيا كليباً قديها^(٢٩) .

وواضح من نص عبد القاهر أن هناك فارقا يدركه بين «المعنى» أو «الغرض» ، و«الأسلوب» الذي يستعمل في الدلالة على ذلك «المعنى» أو «الغرض» ؛ فالأسلوب هو طريقة من «النظم» و«ضرب» فيه . وواضح من استشهاده على «الاحتذاء» في الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير . وليس ثمة فارق بين بيتي الفرزدق والبيت سوى أن الأخير قد استبدل كلمات بكلمات ، فاستبدل في الشطر الأول «كليباً» ب«ربيع» ، و«صنيتها» ب«صفاها» ، واستبدل في الشطر الثاني كلمة «قديها» بكلمة «كبرها» . وهذا الاستبدال — وإن كان ينقل المعنى من هجاء «ربيع» إلى هجاء «كليب» — لا يؤثر كثيرا في «الأسلوب» ؛ فيظل الأسلوبان — من حيث الشكل — طريقة واحدة ، ونظما واحدا .

وليس صحيحا ما يلعب إليه بعض الدارسين من أن عبد القاهر قد اعمل في الأسلوب جوانب تتجاوز مستوى التركيب النحوي ؛ فقد توقف أمام ظاهرة «السجع» — وهي ظاهرة صوتية — توقفا طويلا في «أسرار البلاغة» ، لينسج حينها ما شاع في الفكر النقدي السابق عليه من أنها مجرد حلية خارجية تضاف إلى «الكلام» ولا تؤثر في ذلك^(٣٠) . ثم هو يتوقف أمام الظاهرة نفسها في «دلائل الإعجاز» ليؤكد علاقتها بالأسلوب ؛ وذلك وهو في معرض الرد على من يقولون إن «البلاغة» و«الفصاحة» تكون في تلازم الحروف والظواهر الصوتية وحدها ، دون الدلالة والمعنى . يقول الشيخ :

وفصوحة ما صعب من السجع هي صعبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ . وذلك أنه صُعب عليك أن توافق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معاني الفصول التي جعلت أروافا (جملات) لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو عدلت في ضرب من التجاز ، أو عدلت

ينظر إلى الشعر بوصفه صناعة مثل سائر الصناعات ؛ ذلك أن عبد القاهر يستخدم عبارات مجازية ، وتخييلات شائعة ومستقرة في التراث السابق عليه ، ولكنه يمي وعيا حادا — كما سنشير من بعد — الفارق بين تشكيل للغة الخلق في الصناعات المختلفة ، ونظمه للمعنى في الشعر . إن المقارنة عند عبد القاهر تستهدف التبريح والكشف ، ولا يراود ممتعا الحرقى القائم على التباين والمماثلة .

وليس ما يقوله عبد القاهر هنا بعيد عن التصور المعاصر لمعالجة الشاعر باللغة ؛ تلك الملاقة التي نفهمها على أنها نوع من المعاناة والمكابدة ؛ إذا كنا نتحدث عن شاعر حقيقي لا مجرد ناظم . إن علاقة الشاعر بالفاظ اللغة ومواضعها — فيما يرى عبد القاهر — أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ إنه لا يصنع المادة ولكنه يعيد تشكيلها ؛ وكذلك الشاعر ، ليس هو الذي يبدأ المواجهة على الألفاظ ويعيد دلالاتها ، ولكنه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة لتنتج شكلا يؤثر بدوره على دلالاتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها ويلائنها :

وإذا كان الأمر كذلك ، فبينى لنا أن نتظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقاله . وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة تزييه في معاني الكلام التي ألفه منها ، ما نوحاه من معاني النحو ، ورأينا أنفس الكلام يمزج من الاختصاص ، ورأينا حلها معه حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصبغ منها الحلي ؛ فكما لا يشبه الأملق أن الديباج لا ينسج من حيث الإبريسم ، والحلي يصبغ منها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصناعة ، كذلك ينبغي أن لا يشبه أن الشعر لا يختص بقاله من جهة أنفس الكلام ولأوضاع اللغة^(٣٧) .

إن كل ما يفعله الشاعر — أو للكلمة — في الألفاظ اللغة ، هو أن يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معاني النحو . وليست معاني النحو التي يتحدث عنها عبد القاهر هي والقوانين للمعيارية التي يتحتم أن تتحقق في أي كلام لكي يكون كلاما ، ولكنها المعاني التي تحدثت الفروق بين أسلوب وأسلوب ، وبين نظم ونظم . إن قوانين النحو المعيارية هي بدورها قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام ، شأنها في ذلك شأن دلالات الألفاظ المفردة . وليست المزية التي تحدث في الكلام — فيما يرى عبد القاهر — بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق التي تجدها المعاني النحوية ؛ العلم وحده لا يكفي ، ولابد من القدرة التي يمكن المتكلم أو الشاعر من استخدام هذا العلم وتوظيفه توظيفاً مژرئاً دالاً . إن معاناة الشاعر أو مكابدة اللغة لا تقتصر في تصور عبد القاهر على الألفاظ ، ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية التي يخلط عليها عبد القاهر ومعاني النحو :

وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لما في ذلك شأنا لا يبلغه الخلاء والمردون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فإن اللغة لما

إن القصاصة فيها نحن فيه ، عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضح اللغة . وإذا كان كذلك فبينى لنا أن ننتظر إلى المتكلم ؛ هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئا ليس هو له في اللغة ، حتى يجعل ذلك من صنعه مزية يبرع عنها بالقصاصة ؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئا أصلا ، ولا أن يحد في وضعها . كيف وهو إن فعل لأنه لا يكون متكلميا حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه^(٣٨) .

وحيث ينتقل عبد القاهر لتحديد علاقة المتكلم بقوانين النحو والمعيارية ، يصر أيضا على أن هذه القوانين — وسجلها — لا تؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام ، ولا تحدث عنها مزية أو تقاوت . إنما قوانين تحدد معايير الخطأ والصواب ، وليست هي القوانين التي تحدد «القصاصة» و «البلاغة» بالمعنى الذي يفصله عبد القاهر ويحصره في «النظم» :

وتم إذا تعلم أن المزية المطلوبة في هذا الباب ، مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة . ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستبين بالفكر ، ويستعان عليها بالرواية ؛ اللهم إلا أن تريد تأليف النظم ؛ وليس هذا ما نحن فيه بسيل . ومن هنا لم يخز ، إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية ، أن يعد فيها الإعراب ؛ وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين المرب كلهم ، وليس هو مما يستتب بالفكر ، ويستعان عليه بالرواية ؛ فليس أحدهم — بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، والمضاف إليه الجرح — بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حيلة ذهن ، وقوة خاطر^(٣٩) .

إن كلامنا في فصاحة تحب اللفظ ، لا من أجل شيء يدخل في الشطرنج ، ولكن من أجل لمطابقت تدرك بالفهم ، وأما نعتير في شأننا هذا فضيلة تحب لأحد الكلامين على الآخر ، من بعد أن يكون قد برقا من الذهن ، وسليا في ألفاظها من الخطأ^(٤٠) .

واعتلم إذا أننا أضفنا الشعر — أو غير الشعر من ضروب الكلام — إلى قائلة ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلام وأوضاع لغة ، ولكن من حيث يتوخى فيها والنظم ، الذي بينا أنه عبارة عن توشى معاني النحو في معاني الكلام^(٤١) .

إن علاقة الشاعر — أو للكلمة — بالألفاظ المفردة ، التي هي أوضاع اللغة كما يقول عبد القاهر ، أشبه بعلاقة «الصانع» بمادته الخام ؛ صناعة مادة لم يصنعها الصانع ، ولكنها مادة يعيد تشكيلها وفق تصور خاص وتصميم يمينه . والمقارنة التي يعدها عبد القاهر بين النظم وإعادة تشكيل للغة الخام في الصناعات المختلفة لا ينبغي أن تتوشى علينا فهم تصور عبد القاهر ، فنسارع إلى القول بأنه

تشكيلها . إنه يرتد - بعبارة أخرى - إلى «النظم» . وهذا النظم نفسه هو الذي يفرق بين شعر وشعر ، وبين كلام وكلام .

وفي هذا النص أيضا يؤكد عبد القاهر أن مهارة المتكلم إنما تتمثل في قدرته على التخيير بين سمكيات مختلفة ، تطرحها اللغة في معاني النحو ، كما تطرحها في دلالات الألفاظ . من هذا المنطلق يمكن لعبد القاهر أن يطبق مجازا يشبه المجاز السابق الذي يقارن فيه بين الألفاظ وخيوط الإبريسم ، وبين الألفاظ واللعب والقفزة ، من حيث علاقة الشاعر بالأولى ، وعلاقة الصانع بالثانية - يمكن لعبد القاهر أن يقيم مجازا شبيها ليحبر به عن علاقة الشاعر أو المتكلم بمعاني النحو ، فيرى :

ورأى قد عرفت أن مدار أمر «النظم» على معاني النحو ، وعمل الوجه والصور التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والرواج كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في نفسها ، ومن حيث هي عمل الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض ولما سبيل هذه المعاني سبيل الأصابع التي تعمل فيها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تمهد في الأصابع التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخيير والتفكير في أنس الأصابع وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها لها ، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أقرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توجيهها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصور «النظم» (٣٢) .

إذا جمنا بين القياس الذي يعقده عبد القاهر في هذا النص بين «الأصابع» ومعاني النحو من جهة ، والقياس الذي يقيمه في النص السابق بين اللغة والحام واللفظ واللغة من جهة أخرى ، أمكننا أن نخرج بصورة صحيح مفهوم النظم عند عبد القاهر ، ولدور المتكلم في تحقيقه . ألفاظ اللغة تشبه المادة الخام التي يصنع منها المتكلم أسلوبه طبقا لقوانين النحو «المعيارية» . ومعاني النحو - التي هي الفروق الدقيقة داخل قوانين النحو - تشبه الأصابع التي تعمل بها الصور ، فلذا طبقنا هذا القياس على صناعة النسيج ، لأن الألفاظ هي الخيوط التي تتألف وفق قواعد خاصة لتتصنع ثوبا ، وقوانين النحو هي الأصابع التي تفرق بين ثوب وثوب .

ولكي لا تقع مرة أخرى في للمق الحرقن للقياس الذي يقيمه عبد القاهر ، ونكتهم بإعذار قيمة الشعر ، وبالتالي من شأنه علينا أن نقرا قوله :

«وإننا نراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج ، وصوغ الشف والسوار ، وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وصعل يد ، بمد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل

بالطبع وإنما بالتكلف ، وإن يبلغ الدخول في اللغة والآنسة مبلغ من نشأ عليها ، ويبدأ من أول خلقه بها ، وأضاه ذلك ما يؤهم أن لمزية أنتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر ، يقضي بقائه إلى رفع الإجماع من حيث لا يعلم . وذلك أنه لا يثبت إصعاج حتى تثبت مزجها بصق علوم البشر ، وتقتصر قوى نظريهم عنها ، ومعلومات ليست في مني أفكارهم وخواطريهم أن تقضى بهم إليها ، وأن تظلمهم عليها ، وذلك حال فيا كان علما باللغة ، لأنه يؤدي إلى أن يحدث في دلائل اللغة ما لم يتوابع عليه أهل اللغة ؛ وذلك مالا ينبغي امتناعه حل عاقل .

و اعلم أننا لم نوجب لمزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستد إلى اللغة ، ولكننا أوجبناها للعلم بمواضعها ، وما ينبغي أن يصنع فيها ؛ فليس الفضل للعلم بأن «الوأي» للجمع ، و «القضاء» للتفصيل بغير تراخ ، و «ثم» له بشرط التراخي ، و «إن» كذلك و «إذ» كذلك ، ولكن لأن يتألى لك إذا نطقت شعرا وألفت رسالة أن تحسن التخيير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه .

و أمر آخر إذا تعلمه الإنسان كيف من حكاية هذا القول فضلا من اعتقاده ، وهو أن المزية لو كانت يجب من أجل اللغة والعلم بمواضعها وما أرادها الواضح فيها ، لكان ينبغي أن لا يجب إلا يمثل هذه الفروق بين «القضاء» و «ثم» و «إن» و «إذ» وما أشبه ذلك مما يعبر عنه وضع لفرى ، فكسابت لا يجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التراكيب ، ويقضيها الضرع الذي يؤم ، والمقن التي تقصد ، وكان ينبغي أن لا يجب المزية بما ينتهه الشاعر والخطيب في كلامه من استمارة اللفظ للشئ لم يستعمله ، وأن لا تكون الفضيلة إلا في استمارة قد تمسرت في كلام المصرب . وكفى بملك جهلاء (٣٣) .

في هذا النص الطويل يكاد هي القاهر - أولا - أن ينشئ علاقة بين «الطبع» واللغوي والقدرة على النظم ، ويرد القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم «العقلية» ، التي تربطها بالعلم باللفظ العلم ، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة ومواضعها . وهذا الربط - كما سلفت الإشارة - مهم جدا بالنسبة لعبد القاهر ، لأنه هو الذي يمد له الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر ، ويصله - من ثم - قادرا على تفسير «الإعجاز» ، وذلك على أساس مقارنة القائل للقرآن - الله عز وجل - لغيره من القائلين . إن مقارنة القرآن لغيره من النصوص - أو بالأحرى إعجازه - لا يرتد إلى مواضع اللغة ، سواء في مستواها اللفظي أو في مستواها التركيبي ، بل يرتد - إلى جانب ذلك - إلى للقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة

— المعنى والأسلوب

في بعض نصوص عبد القاهر ما أروع بعض الباحثين أن يفكر يقوم على ثنائية تفصل بين «المعنى» و«النظم» أو الأسلوب؛ ووقع آخرون في وهم آخر مؤداه أن عبد القاهر من أنصار «المعنى» دون «النظم» ، وذلك في مواجهة نقاد آخرين ينتصرون «لللفظ» دون «المعنى» . والحق أن معضلة «اللفظ والمعنى» في التراث النقلي والبلاغي كله تحتاج إلى قراءة أخرى نأمل أن يقوم بها أحد الباحثين . وفي تفرقة عبد القاهر في النص السابق بين «الفرض» و«المعنى» ما يمكن أن يساعد على إعادة طرح هذه القضية مرة أخرى من منظور عبد القاهر على أقل تقدير . وعبد القاهر يطرح القضية بشكل واضح حين يقول :

ولا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبها ، فإن قلت : فلماذا أقنعت هذه ما لا تفيد تلك ، فليستا عبارتين عن معنى واحد ، هما عبارتان عن معنيين اثنين ، قيل لك : إن قولنا «المعنى» في مثل هذا ، يراد به الفرض ، والذي أراد للتكلم أن يثبته أو يثبته ، نحو أن نقصد تشبيه الرجل بالأسد ، فنقول : زيد كالأسد ، ثم ترد هذا المعنى بعينه فنقول : كان زيدا الأسد ، فطبيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول ، وهي أن تجعل من فرط شجاعته وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يفرض عنه ، حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي . وإذا كان كذلك ، فانظر هل كانت هذه الزيادة ، وهذا الفرق ، إلا بما توشى في نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكتاب إلى مصدر الكلام ، وركبت مع «إن» . وإذا لم يكن إلى الشك مسيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعله الميزة في الكلام كله ، ورض نفسك على فهم ذلك وتبنيه ، واجعل فيها أنك تزاو له أسرا حطفا لا يقدر قدره ، وتدخل في بحر عميق لا يُدرَك قعره» (٣٤) .

للمعنى إذن هو محصلة التفاعل الدلالي بين معاني الألفاظ من ناحية ، ومعاني النحو التي أنماها التكلم بين هذه الألفاظ من ناحية أخرى ؛ أما الفرض فهو الفكرة العامة ؛ الفكرة الحاف قبل أن تصاغ في أسلوب بعينه ، التي لا وجود لها إلا على مسيل الافتراض والتجاوز . الأغراض هي الممان التي وصفها الجاهل بها بمطروحة في الطريق ، يصرها المعنى والصبر ، والقرى والبسوى ، وجعل المعنى والشأن على «إقامة الوزن وتحيز اللفظ» وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء وجودة السبك» ، وجعل الشعر صياغة وضرب من التصوير» (٣٥) . إن المعنى / الفرض الذي يطرحه عبد القاهر في هذا النص السابق هو التشبيه — تشبيه زيد بالأسد — وهو فرض عام قد يصاغ بأكثر من أسلوب ، ويتجلى في أكثر من نظم . فلذا قلت : زيد كالأسد فقد أجبت معنى التشبيه على مسيل الخبر ؛ وإذا قلت : كان زيدا الأسد . فقد غيرت في الأسلوب والنظم ؛ والمعنى الناتج عن هذا الأسلوب الثالث ، ليس هو المعنى الناتج في الأسلوب الأول . ثم

فيه ، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت ويدخل في حد ما يصجز عنه الأكثرون .

«وبعد القياس ، وإن كان قياسا ظاهرا معلوما ، وكالشيء المركوز في الطبايع ، حتى ترى العلة فيه كخاصة ، فإن فيه أمرا يجب العلم به : وهو أنه يتصور أن يبدأ هذا فيعمل ديباجا ويبدع في نقشه وتصويره ، فيجىء آخر ويعمل ديباجا آخر مثله في نقشه وعلمته ، وجهته وصفته ، حتى لا يفصل الرائي بينهما ، ولا يقع لمن لم يعرف القصة ولم يغير الحال إلا أنها تسعة رجل واحد ، وخارجان من تحت يد واحدة . وهكذا الحكم في سائر المنصوعات ، كالسور يصوغه هذا ويصوغه ذلك فيعمل سوروا مثله ، ويؤدى صفته كما هي ، حتى لا يفادر منها شيئا ألبتة .

«وليس يتصور مثل ذلك في الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن نحى» إلى معنى بيت شمر ، أو فصل من النثر ، فتؤيد بعينه وعلى خاصيته وصفته بمبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يفرق قول الناس : وقد أتى بللمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فاداه على وجهه . ؛ قوله تسلمح منهم ، والمراد أنه أدى الفرض ، فإما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تغفل ههنا إلا ما عقلت هناك ، وحتى يكون حالها في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسورين والشفتين ، ففى خاية الإحالة ، وظن بفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة» (٣٦) .

ليس أكثر من هذا البيان دلالة على نفى مفهوم «الصناعة» عن تصور عبد القاهر للنظم . وليس أكثر منه دلالة على إدراك عبد القاهر لفاعلية دور التكلم والشاعر في صنع «الأسلوب» ، أو بالأحرى في تشكيله . إن الأسلوب — بهذا الفهم العميق — غير قابل للتقليد ، وإنما هو فقط قابل للاحتذاء ، كما أشرنا من قبل . ليس الكلام من قبيل المصناعات التي ينصح فيها التقليد إلا على سبيل الحكاية أو الرواية ؛ ونفى رواية قصيدة لشاعر بعينه ؛ وفي هذه الحالة فإن القصيدة — كما قال عبد القاهر — تضاف إلى الشاعر ، ولا تضاف إلى الراوى أو الحاكى . وما يقوله القدماء عن سرقة للمان بين الشعراء لأقهره عبد القاهر ولا يحترف به ؛ فإن لى تحول في الأسلوب أو في «النظم» يؤثر في المعنى لا عالة . ولتلاحظ كيف ينجح عبد القاهر نجحا تأويليا في فهم أقوال القدماء حين يفسر قولهم وقد أتى بللمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فاداه على وجهه» ، بأنه تسلمح منهم ، والمراد أنه أدى الفرض ، أما المعنى فيستحيل أن يكون هو المعنى الأول إذا تغير النظم أو الأسلوب . إن تفرقة عبد القاهر هنا بين «الفرض» و«المعنى» ، تفرقة مهمة ، تقودنا إلى آخر فقرات هذه الفقرة .

— هذا إذا سلمنا بذلك النهائية التي يصر البعض على وجودها في التراث . يرى عبد القاهر أن الشعر لا يصح أن تتبع قيمته من المعاني التي يؤمها الشعراء ، بل قيمة الشعر الحقيقية إنما تكمن في النظم والصياغة . هنا ، أي حين تكون المقابلة بين «المعنى» و«النظم» ، فإن عبد القاهر يقصد بالمعنى «الغرض» . يقول عبد القاهر :

«واعلم أهم (العلماء) لم يعيروا تقديم الكلام بمعناه ، من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان ألبا وحكمة ، وكان غريبا نادرا ، فهو أشرف مما ليس كذلك ، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضي في جنس من الأجناس يفضل أو نقص ، أن لا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل ، أو متصلا بما لا يتصل ما لا يتصل منه . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يمر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفظة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن عمالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورجائه ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك عمال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا عمالا على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أفسس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع ، فأعزله» (٣٧) .

ومن الواضح في هذا النص أن كلمة «المعنى» يراد بها «الغرض» ، وليس المقصود بها افتراض وجود معنى سابق على «النظم» أو الأسلوب . إن تفضيل الشعر من أجل أغراضه إنما هو تفضيل له من زاوية أخرى غير كونه شعرا ، وتفضيله من حيث هو شعر يتحتم أن ينطلق من نظمه ، وليس النظم — كما رأينا قبل — سوى للمعنى ، أو لغز هو الدلالة التي يتجهج الشعر . إن القياس هنا أيضا لا ينبغي أن يضلنا عن فهم عبد القاهر . وليس ثمة تعارض على الإطلاق بين رفض عبد القاهر لأن يكون المعنى هو محور المقابلة بين الشعر والشعر ، وبين رفضه الذي ناقشناه في الفقرة الأولى أن يكون المقابلة والبلاغة صفات للألفاظ ، وإصراره الدائم على أن التكميم إنما ينظم معاني لا ألفاظا . ليست المسألة عند عبد القاهر مسألة معاني في مقابلة ألفاظ ، أو ألفاظ في مقابلة معاني ، لأن مفهوم «النظم» — كما شرحناه هنا — يجعل هذه النهائية ويتجاوزها . إن إصرار عبد القاهر على أن والنظم يختص بالمعاني دون الألفاظ ، إنما هو إصرار يرتبط بمحان الألفاظ المقررة ؛ لأن اللفظ وجع للمعنى في النظم ، وأن الكلم ترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس ، وأنها لو خلعت من معانيها حتى تتجرد أصواتها وأصداها حروف لما وقع في ضمير ولا محسن في خاطر ، إن عجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يعمل لها أمانة ومنازل ، وأن

زيادة في المعنى — معنى التشبيه — أنلها وجود «إن» الدال على التأكيد ، ونقل كاف التشبيه إلى صدر الكلام وعدم وجود فاصل بين الدال «زيد» والدال «والألسنة»

هذا المعنى — أو الزيادة في المعنى/الغرض — ناتج مما قلت عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النحو أو المعاني النحوية . وليس هذا القول من جانبنا على سبيل التحمين أو الاستنتاج ، بل هو قول يقوله عبد القاهر بلفظه ، مستخدما مرة أخرى «القياس» :

«واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ من الذهب أو الفضة فيصليب بعضها في بعض ، حتى يصير قطعة واحدة . وذلك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم ، هو معنى واحد ، لا علة معان كما يتوهم الناس ؛ وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتضيق (يعني للخطاب) أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفني وجه التعلق التي بين الفعل ، الذي هو ضرب ، وبين ما عمل فيه ، والأحكام التي هي محمول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغي لنا أن ننظر في المقعولة من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمنا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علة للضرب ؛ ليصير فيها أن تفرد عن المعنى الأول الذي هو أصل الفاعلة ، وهو إسناد «ضرب» إلى «زيد» وليأت «الضرب» به له ، حتى يظل كون «عمرو» مقعولا به ، وكون «يوم الجمعة» مقعولا فيه ، وكون «ضربا شديدا» مصدرا ، وكون «التأديب» مقعولا له — من غير أن ينظر بيلك كون «زيد» فاعلا للضرب ؟

وإذا نظرنا وجدنا ذلك لا يتصور ؛ لأن «عمرا» مقعول للضرب وقع من «زيد» عليه ، و«يوم الجمعة» زمان للضرب وقع من زيد ، و«ضربا شديدا» بيان لذلك الضرب كيف هو وما صفته ، و«التأديب» علة ويبان أنه كان الغرض منه . وإذا كان كذلك ، فإن منه وليت ؛ أن المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد ، لا علة معان ، وهو «إيتائك زيدا فاعلا ضربا لعمرو في وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولعمدنا المعنى فنقول إنه كلام واحد» (٣٨) .

وإذا كان المعنى هو محصلة لتفاعل العلاقات النحوية داخل النظم أو الأسلوب ، فليكن أن تكون على حلو شديد في قراءة عبد القاهر ، وأن تكون على وحي بأنه أحيانا يستخدم كلمة «المعنى» ويقصد بها «الغرض» الذي هو الفكرة ، وأحيانا يستخدمها ويقصد بها «الدلالة» . وعبد القاهر حين يرفض أن يكون «المعنى» هو محرك البلاغة والنصاحة والبيان ، ومن ثم «الإيجاز» ، فهو يرفض «المعنى» الذي هو الغرض . وهنا يبدو عبد القاهر في مصعكر واحد مع الجاحظ ، أي في نصرة «الألفاظ» التي يقصد بها عبد القاهر «النظم» .

يجب التفتُّ بحدِّه قبل المنطق بتلك» (٣٨).

كلها ، ولا تنحصر بآى دون آى . ومن المسلم به أن القرآن فيه الكثير من المواضع التى لم تستخدم فيها الاستعارة أو للمجاز . من هذا المطلق يستطيع عبد القاهر أن يَدَّخِل «المجاز» و « الاستعارة » في إطار مفهوم « النظم » ، وذلك على أساس أنه :

« لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يترجَّح فيها بينها حكم من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون هاتما وفعلًا ، واسمًا قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره . أفلا ترى أنه إن فُتِّر في «اشتعل» من قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيبا» أن لا يكون «الرأس» ، فاعصا له ، ويكون وشيئا منصوبا عنه على التخصيص ، لم يتصور أن يكون مستمرا ؟ وهكذا السيل في نظائر «الاستعارة» ، فأعرف ذلك» (٣٩).

وهكذا حلَّ عبد القاهر ذلك التمازج بين «النظم» و «المجاز» ، بحيث جعل مفهوم النظم يستوعب في داخله «المجاز» ، ولكنه ظل — حصرا قوة الخلاف بينه وبين أسلافه — يعترف بنوع ما من الحسن المتسل للمجاز بالمناخ المتخلفة . وفي نص آخر تنبئه يقسم الكلام تقسيما ثلاثيا ، وذلك بعد أن يكشف في تحليله لبعض الاستعارات أن حسبا راجع إلى «النظم» الذى ترخواه النظام فيها ، وذلك حيث يقول :

« وجملة الأمر أن هاتما كلاما حسنة للفظ دون النظم ، وآخر حسنة للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجب له الزمة بكلا الأمرين . والشكالى في هذا الثالث وهو الذى لا تزال ترى الخلط قد عارضك فيه ، وتبرك قد جفت فيه على النظم ، فتركته وطمحت يصرح إلى اللفظ ، وقدترت في حسن كان به وباللفظ ، أنه للفظ خاصة . وهذا هو الذى أردت حين قلت لك : إن في الاستعارة ما لا يتسع بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته» (٤٠).

إن هذا التقسيم الثلاثى للكلام يحتاج منا إلى ندر من التمثل والتعمق حتى نفهم السرَّ في تردد عبد القاهر هذا بين «النظم» و «اللفظ» ، خصوصا إذا كان الحديث في المجاز . لماذا لم يفتح عبد القاهر برد «المجاز» كله إلى النظم ، وظل حائرا بين تقسيم الكلام قسمين ، وبين تقسيمه ثلاثة أقسام ؟ لحل الإجابة النقية عن هذا السؤال نحتاج إلى قراءة أخرى لعبد القاهر ، لا يتسع لها هذا المجال . ويكفى هنا أن نشير إلى أن عبد القاهر — سواء في «أسرار البلاغة» أو في دلائل الإعجاز — يحرص على التفرقة بين «العلمى المتجلى» من المجازات ، و «الحساس الفهمى الجزلى» . وهو عادة ما يمر على التسويع الأول مرور الكرام دون تحليل ، في حين يتوقف عند غناج كثيرة من النوع الثالث ، محلا لها وكاشفا عن سر جمالها (٤١) . وأغلب الظن أن ما يقصده عبد القاهر بالكلام الذى يمدح به إلى لفظه دون نظم هو الكلام الذى يتضمن مجازا علميا مبتدلا ، دون الكلام الذى يتضمن مجازا خاصا ، فللك الأخير يعود حسبه إلى لفظه ونظمه في الوقت نفسه :

وهكذا يتخلص عبد القاهر حائما من ثنائية «اللفظ والمعنى» ، سواء على مستوى «النظم» أو على مستوى علاقة اللدال بالملوك في الكلمات المفردة ؛ فاللفظ لا يكون «لفظا» إلا هو دال على معنى ، فإذا تعرَّى اللفظ عن معناه فهو عرض صوت لا دلالة فيه ، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب . وتبقى شبهة أخيرة في بعض نصوص عبد القاهر ، لا بد من مناقشتها حتى تكتمل في أفهامنا صورة تامة ما أمكن لمفهومه عن «النظم» أو «الأسلوب» . إن عبد القاهر الذى يرفض أن تنسب للالفاظ — من حيث هي أصوات وحروف — أى صفة من صفات الحسن ، يعود يقسم الكلام إلى قسمين :

«أعلم أن الكلام القصيح يتقسم قسمين : قسم تمرى المزية والحسن فيه إلى اللفظ ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم . فالقسم الأول : وللكنائية» ، و «الاستعارة» ، و «التشثيل الكائن على حد الاستعارة» ، وكل ما كان فيه ، على الجملة ، مجاز وتوسع ودخل باللفظ عن الظاهر ، فإى ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب ووصل ما ينبغي ، أوجب الفضل والمزية» (٤٢).

وقد ناقشنا في كل ما سبق مفهوم «النظم» الذى يرد إليه عبد القاهر كل خصائص الكلام البليغ ومزاياه ، من فصاحة وبلاغة وسراقة وبيان ، فإى هذا النوع الأخر من الكلام ، أو القسم الأول الذى تسمى المزية فيه إلى اللفظ دون النظم ؟ هذا ما نحاول الفقرة التالية والأخيرة أن نجيب عنه .

الأسلوب والمجاز

إن تقسيم عبد القاهر للكلام في النص السابق إلى قسمين : أولهما تعود المزية فيه للفظ وحده ، تقسيم فيه تسمع ، أو لنقل فيه نوع من التجاوز ، ذلك أن العلماء السابقين عليه قد استقروا على أن يمدوا الاستعارة والمجاز بعامة من بحسن الكلام ، كما استقروا على أن يروا في الاستعارة والمجاز بعامة أوصافا للفظ (٤٣) . ويبدو أن عبد القاهر في النص السابق لا يريد أن يعادل حول حسن الجمال والمجاز في ذاتها ، ولكنه في نصوص أخرى يقول أن يرد جمال الاستعارة إلى «النظم» ، دون أن يقصر على «الاستعارة» وحدها .

ومن السهل جدا على عبد القاهر — وهو يصدر رد وإعجاب القرآن إلى النظم وحده — أن يرد على هؤلاء الذين قصروا صفة «الإعجاز» على الاستعارة والمجاز بصفة خاصة ، أو على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، وذلك على أساس أن هذا :

«يؤدى إلى أن يكون الإعجاز في آى معلومة في مواضع من السور الطويل خصوصية ؛ ولذا امتنع ذلك فيها ، ثبت أن «النظم» مكانه الذى ينبغي أن يكون فيه» (٤٤).

وإذا كان «الإعجاز» في «النظم» دون «الاستعارة» و «المجاز» وحدهما ، فإن ذلك راجع إلى أن «الإعجاز» صفة تلتحق بأهات القرآن

«فكما أن من الاستعارة والتشبيه عاميا مثل : « رأيت أسدا » و « رويت بحرا » ، و « شاحنت بديرا » ، و « سل من رأيه سيفا ماضيا » ، و « خاصيا لا يكمل له كل أحد » ، مثل قوله :

وسالت بأعناق لطلح الأباطح
كذلك الأمر في هذا المجاز الحكمي^(١٤) .

ويُحل هذا التردد في فكر عبد القاهر بشكل آخر ، وربما يقرب بنا من حل هذا الحبل في مفهومه والنظم ، و « للمجاز » على السواء ، أننا نجده يناقش قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، على أساس التقوية بين نوعين من الدلالة ، يرتبط كل منهما بنوع من الكلام . فم نوع من الكلام يصل إلى دلالاته من خلال علاقات التضامن بين الألفاظ ومعاني التوحف فقط ، ولم نوع آخر يصل إلى دلالاته بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا . يقول عبد القاهر :

« الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا فصلت أن تخبر من زيد مثلا بالتخروج على الحقيقة فقلت : « خرج زيد » ، وبالأطلاق عن عمرو ، فقلت : « عمرو متعلق » ، وعلى هذا القياس .

« وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لللفظ للمعنى دلالة ثانية ، تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكتابة و « الاستعارة » و « التشبيه » ... أو لا ترى أنك إذا قلت : « هو كثير رمان القدر » ، أو قلت : « طويل التجاد » ، أو قلت في المرأة : « تؤوم الضحي » ، فذلك في جميع ذلك لا تعبد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يصل اللفظ على معناه الذي يوجب ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى ، على سبيل الاستدلال ، معنى ثاني هو غرضك ، كمعرفتك من « كثير رمان القدر » أنه ضيف ، ومن « طويل التجاد » أنه طويل القامة ، ومن « تؤوم الضحي » في المرأة أنها مترفة مخدومة ، لها ما يكتفيها أمرها ...

وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فما هنا عبارة مختصرة وهي أن تقسروا « المعنى » و « معنى اللفظ » ، تعني بالمعنى المقصود من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفهم بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالسلي فسر لك^(١٥) .

إن هذا النص الطويل يكشف لنا في فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفرق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معاني النحو ، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم « النظم » . إن المعنى في « المجاز » يُضغَم لما يُضغَم له للمعنى في غير « المجاز » من قوانين و « النظم » ، ويزيد عليه شيء آخر هو ما يطلق عليه اللغة

للمعاصرون العلاقات الاستبدالية ، في مقابلة العلاقات السياقية . إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يمثل العلاقات السياقية عند علماء اللغة المعاصرين ، ومفهوما لـ « المعنى » و « معنى اللفظ » يمثل مفهوم العلاقات الاستبدالية . وإذا كان علماء اللغة المعاصرون لا يفسلون بين المستويين ، وينظرون إلى المعنى الدلال للنص على أنه محصلة لتفاعل هذين النوعين من العلاقات ، فإن عبد القاهر يفصل بينهما أحيانا ، ويركز تربطهما أحيانا أخرى . « المعنى » في الألفاظ التي يناقشها عبد القاهر في النص له ظاهر هو محصلة علاقاته السياقية ، وله باطن هو محصلة علاقاته الاستبدالية . وهذا الباطن هو ما يطلق عليه عبد القاهر « معنى اللفظ » . في المستوى الاستبدالي يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهري ، لكن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ، أو لفظ بلفظ في القاهر إن « المعنى » يشير إلى « معنى للمعنى » . وهكذا يتحول « الدال اللفظي » من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى « النظم » إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية ، إلى حقيقة كونه « دالا » . ولعل هذا ما دفع عبد القاهر إلى القول بأن من الكلام ما تكون المزية فيه راجعة إلى اللفظ والنظم معا ، ومنه ما تكون المزية راجعة إلى « النظم » وحده .

لكن عبد القاهر - ولا تريب عليه في ذلك - يستطيع أن يتجاوز تجاوزا كاملا حدود ثقافته وعصره ، لأنه يتحرك في حدود هذه الثقافة وفي أفق هذا العصر . ومهما حاول أن يتجاوز فإن ثم حدودا لا يمكنه تجاوزها ، ويكتفيه أنه حقق طموحا لسانا جوانبيه في هذه القرامة . ولا تريب عليه بعد ذلك ألا يختلف أسلافه في بعض ما استقروا عليه . لكن عبد القاهر لا يفتأ يحول أن يرد أصحباب أسلافه ومعاصره بالاستعارة والكتابة والمجاز - التي حصروا حسبها في اللفظ وحده - إلى ما يطلقون عليه « المعنى » ، ثم يتفق معهم بعد ذلك في أن هذا « المعنى » يضيء على « معنى اللفظ » حسنا و « وشيا وروفا » وبهاء ، إلى آخر ذلك من الصفات التي لا يخلو منها كتاب في البلاغة وفي النقد :

« فالعلمان الأول القهوسة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشى والحسل وأشباه ذلك ، والمسان الثوان التي يوما إليها بتلك المعاني ، هي التي تُجسَّى تلك المعارض ، وتُزين بذلك الوشى والحسل . وكذلك إذا جُمِّل المعنى بتصور من أجل اللفظ بصورة ، ويدنو في هيئة ، ويتشكل بشكل ، يرجع المعنى في ذلك كله إلى الدلالات المعنوية . ولا يصلح شيء من حيث الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون كتابة ويمثل به ولا استعارة ، ولا استعانة في الجملة بمعنى حل معنى ، وتكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ . فلو أن قائلا قال : « رأيت أسدا » ، وقال آخر : « رأيت الليث » ، لم يُجَز أن يقال في الثاني : إنه صور للمعنى في غير صورته الأولى ، ولا أن يقال أبرزه في معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس .

« وجلة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بتغيرها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يرد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن

« للنظم » أو « للأسلوب » ؛ ثم جوانب غنية خصبة تُجَيِّل هذا المفهوم وتكشفه ، ولكن بسبب هذا الغنى والعمق في عبد القاهر لا يمكن لقراءة واحدة أن تكتشف كل جوانبه ؛ ولذلك أغفلنا - عن غير تنصير - بعض الإشارات القليلة التي وردت عند عبد القاهر ، الخاصة بإمكانية تعدد « تفسير النظم » من زاوية القارئ ، بناء على فهمه للعلاقات النحوية بين الكلمات .

ولا شك أيضا أن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر أقصر من أن يكونَ نظرية في « التصوُّص الأدبية » بشكل عام ، ولكن هذا التصوُّص نفسه موجود بدرجات متفاوتة في اتجاهات « الأسلوبية » ، وهو أمر ستكشف عنه دون شك دراسات هذا المبحث من « فصول » . وعبد القاهر على أي حال لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية ، ولم يكن هذا همه ، وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال ، وعلينا أن نتقن بما يمكن أن نستخرجه من إجابات ، دون أن نستعرض عضلاتنا الذهنية على نص عبد القاهر . ولعل في هذا النص التميز في اللغة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون ؛ ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يقوموا بقراءته .

يشار بمعانيها إلى معانٍ آخر . وإعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا ؛ فلما إذا تغير النظم ، فلا بد حيثئذ من أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان في مسائل التقديم والتأخير ، وعلى ما رأيت في المسألة التي مضت الآن ، أعني قولك : « إن زييدا كالأسد » ، و « كان زييدا الأسد » ؛ ذلك لأنه لم يتغير من اللفظ شيء ، وإنما تغير النظم فقط .^(١)

هل نستطيع الآن أن نقول إن تردد عبد القاهر بين « النظم » و « اللفظ » قد تبدد ، أو أن الأمر ما زال يحتاج إلى قراءة أخرى ؟ هذا سؤال ما يزال معلقا بالنسبة لي ، أو لأقل إنه ما زال معلقا بالنسبة لقراء السابفة . ولكني أستطيع أن أقول بيقين إن عبد القاهر لم يفصل بين « المجاز » و « النظم » فصلا كاملا ، بل احتفظ بدرجة من العلاقة تتبدى في الفقرة الأخيرة ، كما تتبدى في وثاقته التحليلية الطويلة عند بعض التصوُّص القرآنية والشعرية ، التي تحتاج إلى دراسة مستقلة ، وقراءة خاصة .

لا شك أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن مفهوم عبد القاهر

الهوامش :

- (١) هذا هو المنظور الذي يتبناه عبد القاهر في دراسته « التذلل للمعنى القديم والمبجبة » - مجلة « فصول » ، المجلد (٣) ، مجلد (١) ص ١٣ - ٣١ . ويتبنى مصطفى ناصف منظورا مغايرا لما نذهب إليه في قرأته لمبدأ القاهر « النحو والشعر : قراءة في دلائل الإيجاز » - المجلة نفسها ، المجلد ١ ، ص ٣٣ - ٤٠ . يقول ناصف في حاشي رقم ٢ ص ٤٠ : « من المثل المذكور : « قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننتقنه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس التراث بوجه عام ويعود بمجزل عن مثل مجاز أن يكون عسريا . والمعاني الخلق لا يعيش إلا في هرم الحاضر » .
- (٢) عبد القاهر الخط : السابق / ٢٠ .
- (٣) السابق نفسه ص ٢٧ ، وانظر تعليق المؤلف على كل من ابن طيماط ، وسائر الفرطاطي ، حيث يقول عن مفهومها للشعر إنه عبارات وتبليو وكأنها قد وضعت لعاطفة من الظننين الذين لا ينبت الشعر لحجم من

جيشان عاطفي تتلهم موجبة لآخرة على صوغ الشعر بقولياته المتكاملين دون هذا النظر اللغوي والتدبير الخرق للرسم . (التأكيد من معنى) ولا حاجة بنا للتصديق ، وتكفي الإشارة إلى أن مفهوم المؤلف للشعر - وهو مفهوم رومانسي واضح - هو للفراس الذي يتحكم إليه في الحكم على هؤلاء القاد .

(٤) K. Abu Deeb, Al - Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips LTD, Warminster, Wilts, England, 1979, p. 3.

Ibid, p. 46.

(٥)

(٦) السابق/ حيث يقرن أبو ديب بين عبد القاهر وروشارف ، ص ١٠ - ١١ ، ٤٦ - ٤٧ ، كما يقرن بينه وبين ت . ص . أبيت ، ص ١٣ - ١٤ ، هذا في الفصل الأول من الكتاب فقط .

- (٧) دلائل الإحجاز ، قراءة وتسايق : محمد حمد شاكر ، مكتبة الخشابي ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ص ٣٤ .
- (٨) السابق : ٦-٧ ، وانظر في ترميمات البلاغة عند القدماء : شوقي سيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، ط ٢ ، د . م . ص ٢٠-٢٣ ، ٣٥-٤٨ .
- (٩) انظر في هذا الخلاف : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، الجزء الثاني ، ص ٩٠-١٠٧ ، وانظر أيضا : السويطي : الإتيان في علوم القرآن ، طبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط ٣ ، ١٩٥١ ، الجزء الثاني ، النوع الرابع والستون ، ص ١١٦-١٢٥ .
- (١٠) دلائل الإحجاز : ١/ .
- (١١) الدلائل : ٨/٩ .
- (١٢) انظر خراساني : الأسس الدقيق لمبحث المعجاز في البلاغة العربية ، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم عبد العزيز الأهرار : دراسات في الفن والفلسفة والفكر العربي ، مطبوعات دار القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ص ٢٥٧-٢٧٩ .
- (١٣) دلائل الإحجاز : ٣٧ .
- (١٤) السابق : ٤١ .
- (١٥) السابق : ٤١٧ .
- (١٦) السابق : ٤٨٣ .
- (١٧) السابق : ٥٢٧ .
- (١٨) أسرار البلاغة ، شرح وتعليق : محمد عبد القاسم عطايي ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ج ١ ص : ٩٧ .
- (١٩) دلائل الإحجاز : ٧ .
- (٢٠) السابق : ٨١ .
- (٢١) السابق : ٨١-٨٢ .
- (٢٢) مصطفى ناصف : المرجع السابق : ٣٥ .
- (٢٣) دلائل الإحجاز : ٤٦٨ .
- (٢٤) انظر : أسرار البلاغة : ٩٩/١-١١١ .
- (٢٥) دلائل الإحجاز : ٦١-٦٢ .
- (٢٦) السابق : ٤٠١-٤٠٢ .
- (٢٧) السابق : ٣٩٥ .
- (٢٨) السابق : ٣٩٩ .
- (٢٩) السابق : ٣١٧ .
- (٣٠) السابق : نفسه .
- (٣١) السابق : ٢٤٩-٢٥٠ .
- (٣٢) السابق : ٨٧-٨٨ .
- (٣٣) السابق : ٣٦٠-٣٦١ ، وانظر أسرار البلاغة ، حيث يقول : د وأما الاتفاق في عموم العروض ، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلًا في الأعراس والسرقة ، والاستعداد والاستعانة ، لا ترى من به جنى يدعي ذلك وبأن الحكم بأنه لا يدخل في باب الأعداء ، وإنما يقع القطع من بعض من لا يحسن التصحيح ، ولا يتم التماسك فيما يؤدي إلى ذلك ، حتى يدعي عليه في الحاجة أنه قد دخل في حكم من يعمل أصد الشاعرين عمالا على الآخر في تصوره معنى الشجاعة ، وإنما عما يمدح به ، وأن الجمل مما يمدح به فلما أن يقول صريحا ويؤكد قصدا ، فلا . ج ٢ ص ٢٠٠ .
- (٢٤) دلائل الإحجاز : ٢٥٨ ، وانظر أيضا ص : ٤٢٥ .
- (٢٥) انظر : دلائل الإحجاز : ٢٥٥-٢٥٦ .
- (٢٦) الدلائل : ٢١٧-٢١٨ .
- (٢٧) الدلائل ، ٢٥٤-٢٥٥ ، وانظر أيضا : ص . ٤٢٣-٤٢٤ .
- (٢٨) السابق : ٥٥-٥٦ .
- (٢٩) السابق : ٤٢٩-٤٣٠ .
- (٤٠) انظر جابر حصفور : الصورة الفنية في التراث التليدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ص : ٢٠٢-٢٠٣ .
- (٤١) دلائل الإحجاز : ٣٩١ .
- (٤٢) السابق : ٣٩٣ .
- (٤٣) السابق : ٩٩-١٠٠ .
- (٤٤) انظر : أسرار البلاغة ، الجزء الأول : صفحات : ١٥٦ ، ١٦٨ ، ٢١٣ ، الجزء الثاني : صفحات : ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٧ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٢٤ ، ٢٨٩ . وانظر أيضا : دلائل الإحجاز : صفحات : ٩٨-٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٣ ، ١٥٧ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ٢٢٠ ، ٢٢٧ ، ٢٧٨ ، ٣٢٩ ، ٣٧٥ ، ٤١١-٤١٤ .
- (٤٥) دلائل الإحجاز : ٢٩٦ .
- (٤٦) السابق : ٢١٢-٢١٣ ، وانظر أيضا : ٤٢٩-٤٣٢ .
- (٤٧) السابق : ٣٦٤-٣٦٥ .

النحو بين عبد القاهر وتشومسكي

محمد عبد المطلب

بداية ، لابد أن يتجه بحثنا إلى الظروف الفكرية والثقافية التي وجهت كلا الرجلين إلى النحو في مستوياته المختلفة ، تقديمية كانت أو جمالية ، ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دورهما في الصياغة الأدبية أو الإخبارية ، من خلال تكوينها النحوي ، وما يؤدي إليه ذلك من وجود تراكيب لا تتميز عن غيرها من أنواع الأداء اللغوي إلا بإمكاناتها النحوية المتميزة ؛ بحيث إذا افقدنا فيها هذه الإمكانيات اختفت منها كل القيم الجمالية ، بل كل القيم الدلالية ، حتى يصبح الكلام وصوتا قصوته سواء^(١) .

ومن يتتبع الظواهر النحوية - لغوية كانت أو غير لغوية - يظن أنه أمام شريط تمتد بحرى سلسلة من المشاهد ، يكاد يشده فيها المشهد الأخير ، فيحاول استعادته في حركة بطيئة ينكشف خلالها أن هذا المشهد ما هو إلا تكتيف لما سبقه من مشاهد ، وتبلور لما سبقه من جهود ، وكأنما الأمر فيه أصبح بمثابة قضية منطقية لما مقدماتها التي تنبئها بالضرورة نتيجة مترتبة عليها .

وحيد القاهر - في رأيه - يمثل المشهد الأخير في سلسلة الجهود السابقة عليه في مجال النقد والنحو والبلاغة ، كما يمثل كمال الإفادة من هذه العلوم الثلاثة في بلورة مفهوم نحوي جديد يكون - في جوهره - نظرية مكتملة في فهم النص الأدبي من خلال صياغته . والرجل - بالرغم من تميزه ، بل تفرد - لا يمكن أن يتفصل عن المناخ الذي سبقه أو الذي أحاط به ، كما أنه لم يستطع أن يتخلص من تأثيرات هذا المناخ حتى في محاولاته الجريئة أحيانا ، من مثل رفضه المقارنة بين بعض آيات القرآن وبعض التصريحات العربية ، على أساس وجود مفارقة دائمة بين أي تعبيرين اختلف فيها التركيب النحوي . ويمد هياب عبد القاهر عن الحياة ، ظل الحوار حوله مستمرا والأخذ منه والإضافة إليه متابعين ، تنظيرا وتطبيقا ، كما ظل الاستدراك عليه - أيضا - عمدا على ساحة الفكر البلاغي القديم والحديث ؛ بل ظلت للرجل سطوته حتى في مرحلة الجمود التي حلت بالفكر البلاغي والنقدي ؛ فكانت حرارة تأثيراته قوية في تطبيقات الزخشرى ، وتفسيرات عبد الواحد بن عبد الكريم ، والعلوي ، وتقنيات الرازي والسكاكي لتجسيدهم الفروبي وشروحه .

العرب، كما صاحبه البحث في مسألة اللفظ والمعنى، بين مؤيد للأول ومفضل للثاني.

وصل ذلك كله إلى عبد القاهر الذي أدرك سوء الفهم لدى أهل زمانه، وبخاصة لدى الظاهرية والحنابلة، الذين مالوا إلى اللطيفة الجمالية، والذين أعطوا للألفاظ بعض القداسة، نتيجة لتقوّلهم بتوقيفية اللغة، وصنّوها من الله سبحانه.

كما وصل إليه أيضاً جهد من سبقوه في مجال الدراسات النحوية، وبخاصة ما يتصل بمستوى تلك الدراسات من حيث تجاوزها لمسألة الصواب والخطأ في الأداء إلى الاهتمام بالعلاقات المتنوعة بين الكلمات، ثم بين الجمل. فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره، كما اهتموا بالتراكيب، وأدركوا أن الخبرة بهذه التراكيب هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تميز عنها، أو بعبارة أخرى، أدرك النحاة أن هناك ارتباطاً بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار، فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة.

لقد نشأ الاهتمام بالنحو في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء. ثم تطور هذا الاهتمام في محاولة لإعطاء بنية التركيب أهميتها الخاصة، بعد أن مرت اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة (بخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام)، التي بسببها قام النحاة في وجه هؤلاء المناطقة، مؤكدين أن صناعتهما هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى، وليس الأمر مقصوراً على مجرد الاشتغال بتغير أو أواخر الكلمات.

هذا المناخ الفكري المقدد هو الذي هباً لعبد القاهر أن يظهر بنظريته في النظم، بما فيها من اتصال بالكلام النفسي والكلام المنطوق، من ناحية، واتصال بالدراسات النحوية في صورتها الأخيرة، من ناحية أخرى.

ويبدو أن تشومسكي Avrame Noam Chomsky، كان أيضاً نتاجاً لمناخ فكري وثقافي اتصل بكثير من القضايا السياسية واللغوية على نحوها له لتقديم نظريته الثورية في مجال الدراسات اللغوية، التي أثرت تأثيراً بالغاً في مجال الدروس الأدب. والنظرية — في جوهرها — لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية، ومعتقداته الفكرية، حيث صدرت بحوثه كلها عن هذه المطلقات.

إن جوهر الإنسان لا يحد أن يتميز بما عداه مما يحيط به من عالم الحيوان، أو عالم الآلة. وهذا التمايز ضرورة يجب أن توضع في الحسبان في مجالات البحث العلمي بأنواعه المختلفة، كما يجب أن يكون لها اعتبارها من قبل السلطة الحاكمة في أي شكل من أشكالها. وربما كان هذا السبب في اهتمام تشومسكي بالدعوة إلى الاستماعة بالفلسفة وعلم النفس، ذلك أن تخصص البحث

في حوالى القرن الثالث الهجري كان أهل السنة يوجهون المعتزلة في معركة فكرية محتلعة، حيث خرج أبو الحسن الأشعري على المعتزلة في أواخر هذا القرن، وجعل ينصر عقائد أهل السنة بالأدلة العقلية، محاولاً التوفيق بين ما قالوا به وبين العقل. وكان عبد القاهر الجرجاني متكلماً على منهج أبي الحسن الأشعري، وكانت هذه النزعة هي التي جعلته يقيم بحوثه في «الدلائل» و«الأسرار» على أساس ديني، بحيث كان جهده البلاغي خالصاً لحكمة عقيدته الفكرية التي سيطرت عليه، فقصده إلى عرض قضية الإعجاز القرآني من خلال فكره الأشعري.

من هذا المنطلق عرض القضية الإعجاز على أساس نظريته في (النظم)؛ وهي نظرية ارتبطت في أسسها العامة بقضية فكرية دينية، شغلت المسلمين حقبة طويلة، واحتدم فيها الجدل حول القرآن؛ مخلوق هو أم قديم؟

وقد تزعّم المعتزلة القول بخلق القرآن؛ إذ وجدوا في القول بذلك ما يتفق وكلامهم في صفات الله؛ وعارض السلفيون، وقالوا إن الله تعالى مصنف بالصفات الواردة في كتابه، وعلى هذا فإنه — سبحانه — لم يزل متكلماً إذا شاء، وأن الكلام صفة كمال.

وتوقف بعض السلفيين فقالوا: لا نقول مخلوق أو غير مخلوق، وعدوا إثارة هذه القضية بدعة يجب التصدي لها.

أما الأشعري فقد ميز بين صورتين للكلام. فالقرآن كلام تديم لا يتغير، أما الحروف المقطعة والأجسام والأصوات فمخلوقات حادثات^(١).

وقد اتصل بهذه القضية البحث في ماهية الكلام، حيث قال المعتزلة: إن كلام الناس حروف، وكذلك كلام الله. وقال النظم: كلام الله صوت مقطع؛ وهو حروف. وقال عبد الله ابن كلاب: إن كلام الله معنى قائم بالنفس، يعبر عنه بالحروف^(٢). ويعود الأشعري موضحاً رأيه السابق فيرى أن الكلام منسوب إلى الله تعالى يطلق على نحويين، كما هو الحال في الإنسان؛ وذلك أن الإنسان يسمى متكلماً باعتبارين: أحدهما الصوت، والآخر كلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس، الذي يعبر عنه بالألفاظ. وبالنسبة لله — سبحانه — فإن كلامه يطلق على المعنى النفسي، وهو القائم بذاته، وهو الأزلي القديم؛ أما القرآن بمعنى الكلام اللغوي فهو الحوادث المخلوق؛ وتسميته كلام الله نوع من المجاز.

وقد جرتْ الجدل إلى تناول الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها؛ فمن الناس من رأى أن هذه الصلة طبيعية ذاتية؛ ومنهم من رأى أن العلاقة اتفاقية اعتباطية. وقد صاحب ذلك كله التفكير في جهة الإعجاز القرآني من حيث هو كلام منطوق باللسان

والاستجابة ، من خلال أنماط شكلية لم تستطع أن تقدم لنا إجابة حقيقية عن طبيعة التركيب النحوي في مستوياته المختلفة^(٣) .

والاهتمامات النحوية — عند تشومسكي — لا تنفصل أبداً عن موقفه الفكري من الإنسان وقدراته الذاتية ؛ ولذا فإن نقطة الارتكاز عند تشومسكي في المظهر الإبداعي للغة من خلال الاستعمال ، حيث تبرز قدرة الإنسان على خلق لغته كلها حول التعبير عن نفسه ، كما تبرز قدرته على القيام بكثير من الاستكشافات المتتالية للإمكانات اللغوية ، من خلال استعمال الآخرين للغة . ويعني آخر فإن طبيعة المتكلم تمثلك نوعاً من النحو التوليدي الذي يسعى لها امتلاك لغتها الخاصة . واتصال اهتمامات تشومسكي بقدرات الإنسان الذاتية يلتقي بالجذور العقلانية للقرنين السابع عشر والثامن عشر عند ديكرات ومن شايه من فهموا اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات الدائمة . ومن هنا رفض تشومسكي الوصفية الحاصلة ، في مقابل انتقاد الوصفيين لتصورات العقلية في النحو التقليدي ؛ ذلك أن المنهج — عند — لا يبدد كثيراً في فهم اللغة بوصفها مدخلاً أساسياً لفهم الإنسان .

وعقلانية تشومسكي تبدو بوضوح في كتابه عن «اللغويات الديكارتية» ، الذي فصل فيه مفهومه عن إبداعية اللغة ، وقدرة المتكلم على إبداع الجمل والمعارف ، حتى تلك التي لم يسبق له أن سمعها ؛ وهو ما أشير إليه وهبولت بقوله : «إن في وسع اللغة أن تحقق بعدد متناه من الوسائل ما لا نهاية له من الاستعمالات»^(٤) . وإن ما قدمه ديكرات — في منبهه العقل — عن الفارق الجوهرى بين الإنسان والحيوان ، واتصال ذلك بإبداعية اللغة ، وما قدمه وهبولت عن ربط اللغة بالعقل ، كان المدخل لفكرة المستويات عند تشومسكي ، العميق منها والسطحي .

والبنية العميقة بوصفها إفرازاً للمعنى تمكس أشكال الفكر الإنسانى ؛ ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحويلها إلى السطح ؛ وبعبارة أخرى تقول : إن النحو التحويلى يتحرك داخلها من العمق إلى السطح ، من خلال رصد القوانين التي تحقق هذا التحول .

يتضح لنا أن عبد القاهر وتشومسكي في اتجاههما إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية سابقة ، وأن كلا منهما حاول خدمة هذه المنطلقات بالنحو من زاوية التي يراها معواناً له في مهمته ؛ فكلهما كان نتاجاً لمناهج فكرية وعقلية معقدة ، مع الفارق بينهما ؛ من حيث ارتباط عبد القاهر بمهمة دينية ذات أصول كلامية ، وارتبط تشومسكي بمنهج عقل إنسانى محدد .

وبالنظر إلى المنهج الفكرى الذي تحرك الجرجان وفغا له يبين أن الرجل واجه إشكالية تبدو معقدة بعض الشيء ؛ إذ كاد أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما ، وأن يوفق بين متناقضاتها ؛ فهو

اللغوى بها سوف يساعد بشكل مباشر في تكوين النظرية اللغوية القائمة على فهم الطبيعة البشرية فيها علمياً دقيقاً .

والواقع أن الدراسة اللغوية في الولايات المتحدة الأمريكية قد سارت موازنة للأثر ويولوجيا ؛ حيث اتجه علماءها إلى دراسة بعض قبائل الهنود الحمر بأمريكا ، وهذا الاتجاه دفعهم إلى بعض الدراسات الوصفية للغات الأجنبية التي لم يعثروا لها في تراث مكتوب ، فكان المنهج الوصفى وسيلتهم وغايتهم في الوقت نفسه .

ومنذ حوالي سنة ١٩٣٠ سيطر على التفكير اللغوى الأمريكى اتجاه تزعمه «بلومفيلد» ، الذى قدم في كتابه (اللغة) كثيراً من البحوث المتصلة بالمجالات اللغوية ؛ وكان اعتماده منصباً على القيام بعمليات وصفية دقيقة للغة ، مخالفاً بذلك المذهب الذمينة التي اعتمدت في تفسير وقائع اللغة على مبادئ العقل والإرادة والروى . وعلى سبيل المثال اتخذ ساير Sapir كتابه (اللغة) مدخله إلى اللغويات من خلال قضاياها العلمية ، دون الاهتمام بالنواحي الوصفية ؛ ذلك أن اللغة عنده شيء إنسانى بحث ، وليست منهجاً مقصوداً على اتصال الأفكار والمظاهر^(٥) .

أما بلومفيلد فقد نظر إلى اللغة على أنها مجرد سلوك بشرى ، شبيه بما عدها من أصناف السلوك الأخرى^(٦) ؛ ومن هنا ركز جهده في وضع «الأساس الوصفى» — على نحو ما فصل دى سومير — كما يبدل جهده في إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العلمى الدقيق ، وإخراج كل المواد التي لا تقبل منطق الملاحظة المباشرة ؛ وربما لهذا أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا) .

ولا شك أن بلومفيلد ومن تابعه قد خصصوا الدراسات اللغوية وطوروها بما قدموه من (لسانيات وصفية) تستند إلى مناهج توزيمية ، على أساس أن الوصف التوزيى للأشكال اللغوية يمثل العلامات التي تتصل مباشرة بالصورة الصوتية .

وقد حاول هاريس Harris أن يحمى في هذا التحليل التوزيى إلى أبعد حدوده ، ذلك أن الحصول على أى وصف للخصائص ومبادئها يقوم أساساً على تجريد المعنى ، ثم رصد وحدات البناء ، وتحديد القواعد الخاصة بالعلاقات التوزيمية ، ذلك أن في اللغة كثيراً من التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال مبدأ التوزيع^(٧) .

وقد ظل منهج بلومفيلد سائداً في مجال الفكر الأمريكى بوضوح ما أصابه من تعديلات إلى أن ظهر تشومسكى رافضاً لهذا المنهج الذى لا يتحرك إلا على السطح اللغوى ، والذى يصبح فيه الإنسان بمثابة آلة تحركها قوانين حتمية خاضعة لظروف محددة ؛ فهذه العلمية اللغوية ابتعدت عن إنسانية الإنسان ، وأخضعت تلك الحتمية الآلية الجامدة ، تنصرف فيه من منطق المشير

المحاولة ليس مستغرباً أن يكون التركيز متمثلاً فيها بصير به الكلام كلاً ما فنياً من حيث هو فن باللغة أساساً . ومن ثم أصبحت أساسيات النظرية البحث في علاقات الكلمات المتجاورة أو للتباعد عن طريق الروابط النحوية . ولا شك أن الأشكال المتنوعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثفة ، ومتابعات متنوعة ، انتهت إلى ربط الصياغة بسياقات تبصيرية محددة ، كالربط بين سياق الحذف والوقوف على الطفل مثلاً^(١٣) .

ومع أهمية العلاقات التركيبية فلها لا تمثل سوى مستوى من مستويات البحث الذي أجراه عبد القاهر في (الدلائل والأسرار) . ذلك أننا نجد مستويات أخرى ترتبط فيها الصياغة بالسياق أحياناً ، وترتبط فيها بالدلالة الوضعية وانتهائها أحياناً أخرى ، بحيث تصبح وحدات الدلالة المقررة نظاماً متسقاً في تركيب الجمل على مستوياتها المختلفة .

ويبدو أن هذه المستويات تتجاوز مفهوم الفصل التقليدي بين الشكل والمضمون ، أو بعبارة أخرى بين الأسلوب وعثرته . ذلك أن الأسلوب - عند عبد القاهر - ليس إلا جماع ذلك كله ، أو هو « الضرب من النظم والطريقة فيه »^(١٤) .

ولكي نذكر خواص هذا الأسلوب علينا أن نقوم بتحليله دلاليًا وسيميائيًا ونحويًا ، بحيث يكون منطوق الاهتمام سيطرة التحليل النحوي على ما يسيبه من تحليلات ؛ لأن الشكل النهائي للصياغة لن يتحقق إلا بفضل التأليف بين المفردات على نظم مخصوص ، من خلال الاحتمالات النحوية المتاحة للمتكلم .

وهذا استطاع عبد القاهر أن يدرج بثيقته في التوفيق بين الشكل المادي للصياغة والجانب العقل للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية ، بالنظر إلى الصورة النحوية الظاهرة ومسبباتها الدلالية . فالفاعل ليس فاعلاً لأنه مرفوع وقع بعد فعل ، بل لأنه قام بالفعل ، والمفعول لوقوع الفعل عليه . وهكذا لم يكن اهتمام عبد القاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقل في الصياغة .

وهذا المنطلق الفكري لعبد القاهر يكاد يتشابه مع المنطلق الفكري لتشومسكي فيما بعد ؛ حيث رفض الأخير المنهج الوصفي في النحو ، لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية في اللغة ، عندما ركز على الواقع اللغوي وحله من خلال التعامل بين أفراد الجماعات اللغوية ، مع إغفال الجانب الحقي الذي يتحرك وراء المظهر المادي للكلام .

وقد كان همّ تشومسكي موجهاً إلى ربط اللغة بالجانب العقل ، في محاولة توفيقية لحل الإشكالات نفسه الذي سبق أن واجه عبد القاهر . وقد تبلور جهد كل منهما في إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعد العقلية ، بحيث أصبحت هذه الإمكانيات أشبه شيء بصندوق مغلق ، له مدخل وخرج ،

بين كلام لفظي متطوق يمكن ملاحظته ، ونشاط عقل لا يمكن ملاحظته ؛ أي أنه كان يسعى للجمع بين التقيضين . ويرغم أن الكلام اللفظي لم يكن يمه في حد ذاته ، فإنه الشيء الوحيد الذي يمكن ملاحظته . ومن هنا أثر الرجل توجيه دراسته إلى ما بين مفردات اللغة من علاقات ، بوصفها جسدة للنشاط العقلي ومصورة له . وهذه العلاقات بحدوثها ليست سوى إمكانات النحو التركيبية ، التي تعطي الصياغة ملامحها الأساسية في الشعر أو في النثر ، كما أنها هي التي تخلصنا من فوضى الألفاظ وغفيرة التعبير . وقد أطلق عبد القاهر على هذا المفهوم كلمة (النظم) .

(النظم) في جوهره يتصل بالمعنى من حيث هو تصور للعلاقات النحوية ، كصورة علاقة الاستناد بين المسند إليه والمسند ، وتصور علاقة التعليل بين الفعل والمفعول به ، وتصور علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله ، الخ . ثم تأتي المزية من وراء ذلك بحسب موقع الكلمات بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض .

نظر عبد القاهر في الكلمة المقررة قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلام إيجاباً ، وأمرًا ، ونهيًا ، واستخبارًا ، وتعميماً ، فوجد أنها لا تؤدي معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة^(١٥) .

ولا يتصور الرجل وجود تمايز في الدلالة بين اللفظتين بحيث يمكن القول إن إحداها أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبها . وذلك قول ينطبق على جميع اللغات ؛ فليست كلمة (رجل) - في العربية - أدل على الأدمية الذكرية من نظيرتها في الفارسية^(١٦) . ومن ثم فالألفاظ ليست سوى رموز للمعاني المقررة ؛ والإنسان يعرف مدلول اللفظ المقرر أولاً ، ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدل على ثانياً . فالألفاظ سمات لمعانيها ؛ ولذا لا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، فلذلك ضُرب من المحال^(١٧) .

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتصرف معانيها في أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعاني الألفاظ في أنفسها ، وإنما يتعلق الفكر بما بين المعاني من علاقات . وهذه العلاقات ليست إلا معاني النحو ؛ « فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل ، أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له أو مفعولاً ، أو يريد منه حكماً سوى ذلك من الأحكام ، مثل أن يريد جملة مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك »^(١٨) .

ومنذ أن وضع القاضى عبد الجبار مفاتيح نظرية النظم في يد عبد القاهر وهو يحاول جاهدًا البحث في فنية الصياغة . وفي هذه

الدقيق بين مكونات الصياغة الأدبية - بعد دخول النحول عليها - والصياغة المألوفة التي تأتي وما يتفق ، دون توافر أية نية جمالية ورامها .

إن دخول النحو قد حقق الهدف النظامي دون إغفال للمجانب الدلالية ، بل إن غياب التركيب النحوي يؤدي بالضرورة إلى فقدان المجانب الدلالية ، حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً معثرة لا تمثل أى قيمة دلالية ، في حين أنها في الوضع الأول كانت نسفاً إبداعياً .

ويقدم عبد القاهر نموذجاً تطبيقياً لذلك من خلال مطلع امرئ القيس :

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

فلو أزلنا من هذا المطلع ما فيه من ترتيب ، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو ينتج معه دخول شيء من معنى النحو فقل :

(من نبك قفا حبيب ذكرى منزل)

فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها ، لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو في تركيب الكلام ؛ وهو ما صنعه امرؤ القيس ، من كون (نبك) جواباً للأمر ، وكون (من) معدية إلى (ذكرى) ، وكون (ذكرى) مضافة إلى (حبيب) ، وكون منزل مقطوعاً على (حبيب) . وبجمله الأمر أنه لا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيفة ، وإن لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، ويدعى بالذي فني به ، أو فني بالذي ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية^(١٦) .

وربما كان هذا الإدراك الدقيق لدى الجرجاني هو الذي أتاح له أن يجد مفهومه للتركيب النحوي إلى مجال التفرقة بين الأداء الفني في الشعر ، والأداء الفني في النثر ، من حيث إن لكل منهما طبيعة نحوية متميزة ، أولئقل بعبارة أخرى : منطقة نحوية أثيرة يتحرك فيها . وإذا ما اعتبرنا الأداء القرآني نظماً قائماً بذاته ، فإن لنا أن نقول بأن الصياغة الشعرية بنحوها تتميز بمثل قمة الأداء الفني بخصوصيتها في الصياغة ، وإمكاناتها الدلالية الوفيرة ، وطبيعتها التصويرية ؛ هذا فضلاً عما يختلف ذلك كله عن إيقاع موسيقى يؤكد حقيقة التميز والتفرد .

والحق أن عبد القاهر وشومسكى قد انطلقا من مستوى التعميد النحوي ؛ غير أن الشان رأى الدراسات التي اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع قدر كبير من الملاحظات ، واستخلاص ما يشرب عليها من نتائج دون أن تتجاوز هذه المرحلة الأولى إلى عملية التفسير . ولذا قدم دراسته الكيفية ، التي انتقلت بالدراسة النحوية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النظرية التفسيرية . هذا في حين يرى عبد القاهر في التجريدات النحوية وسيلة كيفية يستعان بها على تفهيم الدلالة من اللفظ ، وصولاً إلى إيراد العرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها

تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجدينية . ونحن لا نلصق سوى المظهر المادي للعملية . أما الجانب العقل فهو خفي داخل الصندوق .

المفردات — مدخل على النحو — خرج — الأسلوب

وقد كان تصور كل من الرجلين مقدمة نظرية أفاد منها ما تابعها . ففنيا يختص بعبد القاهر نجد بعض البلاغيين يقوم بإدخال « النظم » إلى حيز التطبيق العمل من خلال التفسير القرآني ، كالزعرشري ، كما اتخذ بعضهم الآخر من بعره قاعدة أساسية لتقسيم مباحث البلاغة ، بحيث أصبحت فصول (أسرار البلاغة) ركيزة (لمعلم البيان) ، وفصول (دلائل الإعجاز) ركيزة (لمعلم المعاني) . وقد اقتضت طبيعة القسمة العقلية أن تكون هناك مباحث أخرى تأتي وراء هذين العلمين ، أطلقوا عليها اسم (البديع) .

ومن الملاحظ أن اهتمام عبد القاهر كان منوطاً — منذ البداية — بالتركيب العقل للمعنى بوصفه أصل الأداء ، ثم يأتي الرمز اللغوي في مرحلة تالية ، بحيث لا يغطي الرمز على الرموز إليه بأي حال من الأحوال . وهنا نشأ التناقض بينه وبين شومسكى ؛ حيث كانت الرموز اللغوية عند الأول خالية من أى طابع (أوتوماتيكي) ، بل تتميز بقابليتها للتحرك ، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم ، أو بعبارة أخرى للمقاصد الواحية للمتكلم ، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة عرفية ، في حين أنها في الواقع تتميز بكونها صورة لمطع ذهني أولي ، يعتمد على المواضع اللغوية أولاً ، ثم يتجاوزها ويثقل فيها بالإمكانات النحوية دلالات فنية تنفذ عن إمكانات المواضع اللغوية .

أما نظرية شومسكى فيلاحظ نحوها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) لتراكيب اللغة ؛ فهي نظرية مجردة ، لا تمت بصلة مباشرة إلى عالم التجربة السلوكي ، ولا تدعى شيئاً عن طبيعة العمليات التي يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه . واستعمال الرجل لكلمة (توليدي) كان تعبيراً عن الجانب (الديناميكي) في نظريته^(١٧) .

ولا شك أن شومسكى قد مدَّ مجال بحثه إلى مستويات صوتية ودلالية ؛ وهي مستويات أقرب منها عبد القاهر ولكنه لم يعطها ما تستحق . ذلك أن اهتمامه كان متوجهاً إلى الناحية التنظيمية بالدرجة الأولى ، على نحو جعل مقارناته التطبيقية والنظرية مركزة على التركيب الجزئي للصياغة الأدبية ، وكيفية ارتباط تكوينه الجمالي بالشكل الحارجي ، مع إدراكه للفارق

ويقدم تشومسكى ثلاث طرق للتحويل النحوى يمكن إيجازها على النحو التالى :

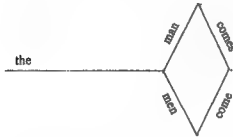
الأولى : Finite state grammar⁽¹⁸⁾

وهي تعتمد على كيفية تولد الجمل باختيار المنصر الأول وما يتبعه من عناصر اختيارية أو إجبارية . ففى المثال التالى :

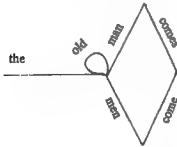
1 - the man comes

1 - the men come

أضى البدء بكلمة (the) إلى اختيار كلمة (man) أو (men) ، ولكن إذا وقع الاختيار على واحدة من الكلمتين فإن ما يليها يأخذ طابعا إجباريا ، وذلك أن (man) لا بد أن يتبعها (comes) ، فى حين أن اختيار (men) يؤدي إلى (come)



ويمكن توسيع دائرة الجملة بإدخال عناصر لغوية أخرى على النحو التالى :



وقد رفض تشومسكى هذه الطريقة لسببين :

أ - أن ما يتولد عنها من جمل محدود ، فى الوقت الذى تقدم اللغة جملا بلا نهاية .

ب - أنه من الممكن أن يتولد عنها جمل غير مقبولة نحويا .

الثانية : Phrase Structure

وهي شبيهة بطريقة التحليل الإعرابى فى النحو العربى ؛ وقد حاول فيها الرجوع إلى المنهج القديم فى إعراب الكلام ، وصولا إلى نوع من التعهيد العلمى ، مع الاستفادة من مناهج المنطق والرياضيات .

أضفا ، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اقتناؤها أداة تقنية لبيان أوجه التقص أو الكمال فى الصياغة⁽¹⁹⁾

ولم يبق الأمر بعيد القاهر عند هذا الحد ؛ إذ نجده يربط الإمكانات النحوية بحركة اللغة وتطورها من مرحلة الوضعية الاتفاقية إلى مرحلة الانتهاك الذى يصيب دلالة الكلمات ؛ فالمدح يتعامل مع لغة تمثل كلماتها نوعا من الرمز الإشارى الذى يمكن تجاوزه فى الاستعمال المجازى ، مع ملاحظة طابع الانسجام الذى يجب أن يغلف ذلك كله . فتجميع عناصر الكلمات المفردة لابد أن يتسم بالتآلف من حيث الصوت ومن حيث الدلالة ومن حيث التركيب ، ليأخذ صورة النظم الكامل . وهذا يمكن - كفى - من متابعة هذا الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل جملة معينة ، بامتداده داخل جملة أخرى ، من خلال المستويات السابقة .

فالنظم - على هذا - لا يتبع من خارج التركيب بل من داخله ؛ ومهمة الدارس هى كشف هذا الامتداد الداخلى وأثره فى خلق العلاقات بين المفردات . ومراقبة التفاعل النحوى داخل الجملة هو الذى يقدم لنا الدلالة الفنية .

وعلىنا التنبه إلى ما يرمى إليه عبد القاهر بالنسبة لإمكانات النحو التى تشكل الصياغة . ذلك أنه من الصعب رصد قوانينها من خلال تحليل عمل معين ، أو تركيب أذى محدد . ومن هنا يكون الرجوع بها إلى مصدرها الأول ، وهو النحو التقليدى . وإلا فزعم من إقرارنا ببراعة عبد القاهر فى تحليلاته الأسلوبية ، فإن ما قلده ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيدة للنصوص التى قام بتحليلها ، وهى أوصاف يمكن أن تعد - على نحو من الأنحاء - تفسيراً جماليا . ومعنى هذا أن طرق الصياغة يمكن أن تقدم قىما تعبيرية فى عمل ما ؛ وقد تضيق هذه القيم فى عمل آخر . والأمر فى نهايت يعود إلى إمكانات النحو وما يتصل بها من قصد جمالى .

أما تشومسكى فقد أجهل إلى اختيار الإمكانات المتاحة من وراء القواعد النحوية ، دون القول بوجود صواب مطلق فى خاصية نحوية معينة ، وإنما يمكن - فى هذا المجال - الموازنة بين الأصح والأفضل . ومن هنا فقد قدم عدة وسائل للتحويل النحوى يطبق عليها هذا المبدأ ، مع ملاحظة أن الكثير من هذه التحويلات ذو طابع اختيارى ؛ بمعنى أن التركيب الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب فى المستوى السطحى ، ولكنها تعفى فى النهاية التسمية نفسها المعنى بالتركيب الأول . وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التى يوقع الأديب عليها اختياره . ويلاحظ أن التركيب المحول يحفظ - غالبا - بعلاقاته التركيبية التى كانت قائمة فى التركيب الأول . ومن هنا يمكن تفسير كيفية تولد التراكيب ، والكشف عن علاقاتها ، ومدى الاختلاف والاتفاق الحادث فى خواصها . ومعنى هذا أنه يمكن امتلاك القدرة على تفسير القواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام .

يعرض له بيانا تكتيكيا على الوجه التالي (٢٢) :

- 1 - Sentence → NP + VP
- 2 - VP → verb + NP
- 3 - NP → NP sing.
NP PL
- 4 - NP sing → T + N + 9
- 5 - NP PL → T + N + S
- 6 - T → the
- 7 - N → man, ball, etc.
- 8 - verb → Aux + v
- 9 - V → hit, take, walk, read, etc.
- 10 - Aux → c (M) (have + en) be + ing)
- 11 - M → will, can, may, shall, must

ويلاحظ توسيع مجال الاختيار في هذه الطريقة عن سابقتها ، لشمولها عناصر إضافية تحويلية في الإفراد والجمع ، والزمان ، والأفعال المساعدة ، وصيغة المبنى للمعلوم والمجهول .
وخاصية التحويل هنا تتشابه في كثير من جوانبها مع ما نجده في النحو العربي من قواعد الحذف ، والإحلال ، والتوسيع ، والاختصار ، والزيادة ، والترتيب (٢٣) .

وكما اهتم دى سوسير بالتفرقة بين اللغة والكلام ، اهتم تشومسكي بالتفرقة بين (الكفاءة) أو القدرة اللغوية ، و (الأداء) أو الإنجاز اللغوي .

فالكفاءة تتألف بامتلاك المتكلم للوسائل التي تمكنه من التعبير عن نفسه ، في حين يتمثل الأداء في التحقق الفعل للقدرة اللغوية ، مع ملاحظة دخول (الخدمة) في نطاق المصطلح الأول ، بحيث يتيح للمتكلم إدراك تكوين الجملة في لفته التي يتكلم بها . ودراسة (الأداء) من خلال بنية السطح هو الذي يقدم التفسير الصوري للغة ، في حين تقدم دراسة (الكفاءة) من خلال البنية العميقة التفسير الدلالي لها (٢٤) .

وتبدو نظرية تشومسكي في حقيقتها عملية استنباط للنحو من النطق ، واستخلاص اللغة من العقل ، وما دامت البنية السطحية قد استمدت قواعدها من البنية العميقة ، لا بد للعالم اللغوي أن يركز جهده عليها بوصفها ممثلة للشرط الأولية لتعلم اللغة ، خصوصا إذا أدركنا أن القدرة اللغوية شيء فطري أولى لدى الإنسان (٢٥) .

وإذا عدنا إلى عبد القاهر وجدناه كذلك يتحرك نحويا من خلال مستويين :

الأول هو البناء العقلي الباطني ، والثاني هو البناء النطقي الملموس . ذلك أن النظم ليس شيئا غير نوحى معاني التحريف بين الكلم ، وأتاك ترتب المعاني أولا في نفسك ، ثم تحول على ترتيبها الألفاظ في نطقك (٢٦) . وإذا كانت عملية إدراك المعنى

وأهم الرموز التي استخدمها :

S = Sentence

V = Verb

NP = Noun Phrase

N = Noun

T = Article

VP = Verb Phrase

أما السهم (→) فيعني أن العنصر الذي على اليسار يتحول إلى ما هو على اليمين (٢٧) . والمؤلف أن يكون الوصف اللغوي على مستوى التكوين معتمداً في هذه الطريقة - على اصطلاحات تحليلية بالنسبة لأجزاء الجملة . ومن الممكن التمثيل لهذا النوع من التحليل على النحو التالي :

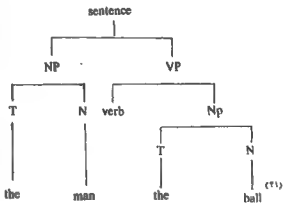
- 1 — Sentence → NP + VP
- 2 — NP → T + N
- 3 — VP → Verb + NP
- 4 — T → the
- 5 — N → man, ball, etc.
- 6 — Verb → hit, took, etc.

ومن خلال هذه القاعدة يمكن (٢٨) الوصول إلى مثل :

the + man + hit = the + ball

بعد تسع خطوات .

وقد أوضح تشومسكي هذه الطريقة بالرسم البياني التالي :



ولكنه يلحظ أن تطبيق هذه القاعدة لا يصلح لبعض اللغات ؛ ولذا اقترح الطريقة الثالثة :

وتجنيباً في أصولها إلى الناحية العقلية المتمثلة في البنية العميقة وكيفية انطراحها على البنية السطحية . ولا يمكن تصور ذلك إلا بدراسة القواعد الأساسية للتوالد في نموذج التحول ، الذي

مكاناً ، أو مفعولاً معه ، أو مفعولاً له ، أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها ، والحال ، والتمييز .

أما تعلق الحرف بها فعل ثلاثة أضرب :

أحدهما أن يتوسط بين الفعل والاسم ، والثاني تعلق الحرف بما يتعلق به المصطف ، والثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه^(٢٨) . وهذه هي الطرق - تعديداً - في تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهي ليست سوى معاني النحو وأحكامه . والمتكلم ينتقى منها ويختار ، بل في بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاته . والارتباط بين هذه التصنيفات والمستوى اللغوي للصياغة مبتدأ أحيانا إلى نواح باطنية يجربها العقل ، حيث يتداخل مفهوم الحرف مع مفهوم الحال في أن كلا منهما يثبت به المعنى لذى الحال ، كما نشته بغير المبتدأ للمبتدأ^(٢٩) . والمبتدأ ليس مبتدأ لأنه منطوق به أولاً ، ولا أخيراً غيراً لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند إليه ، ومثبت له المعنى ، وأخيراً غيراً لأنه مسند ، ومثبت به المعنى^(٣٠) .

ويمكن أن نعبد تشكيل الجملة عند الجرجاني على الوجه

التالي :

- ١ - اسم + (اسم + خبرية)
- ٢ - اسم + (اسم + حالة)
- ٣ - اسم + (اسم + تسمية)
- ٤ - اسم + (اسم + إضافة)
- ٥ - اسم + (اسم + تمييز)
- ٦ - (اسم + اشتقاق) + (اسم + فاعلية + مفعولية)
- ٧ - فعل + (اسم + فاعلية) .
- ٨ - فعل + (اسم + مفعولية) .
- ٩ - فعل + (اسم + ميبية) .
- ١٠ - فعل + (اسم + مصدرية) .
- ١١ - فعل + (اسم + معرفة) .
- ١٢ - فعل + (اسم + ظرفية) .
- ١٣ - (فعل + نسخ) + (اسم + خبرية) .
- ١٤ - فعل + (اسم + حالة) .
- ١٥ - فعل + (اسم + تمييز) .
- ١٦ - فعل + (اسم + استثناء) .
- ١٧ - فعل + حرف + اسم .
- ١٨ - اسم + حرف + اسم .
- ١٩ - حرف + جملة .

وهذه الاحتمالات التجريدية التي رصدتها عبد القاهر بنصفها إليها عدة ملاحظات لها أهميتها في مجال تنظيم الصياغة ، وهي :

أولاً : هذا التشكيل التجريدي يتسع مداه لإدخال عناصر

تبدأ من المستوى الباطني ، فإن عملية التأويل اللغوي يمكن إدراكها من المستوى اللفظي المحسوس ، بالتركيز على العلاقات النحوية بين مفرداته . وبين المستويين تبادل في العطاء ، يأخذ طبيعة جبرية ؛ لأن التغير في المستوى العقلي الباطني يتبعه بالضرورة تغير في الشكل الخارجي للصياغة . وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً في خلق ألفاظ تركيبية ترتبط به وتدل عليه . وهذا يميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانيات دون بعضها الآخر ، أو لنقل تفصيل بعضها على بعض .

ويمكن تبين عدة ملامح تجعل مفهوم النظم الجرجاني صالحاً لإدراك الحقيقة الجمالية في الصياغة الأدبية ؛ ذلك أن معظم الإمكانيات النحوية ذات طبيعة اختيارية ، تنبئ للمبدع - بشكل أو بآخر - أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والغموض ، والزيادة والتقصير ، وهي أمور تتجسد على مستوى الصياغة المحسوسة بالتقديم والتأخير ، والحذف أو الذكر ، والتعريف أو التكرير ، الخ . ولذا كانت الإمكانيات النحوية مهية لكثير من الدلالات ، وإن رجعت في الأصل إلى الكلام النفس .

ومن المؤكد إدراك عبد القاهر لعنصرى الثبات والتغير في الصياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللغوية . وهذه الطاقات تتمثل فيها مجموعة من العناصر النحوية لا يمكن إسقاطها في الظاهر أو التغير ، كالفاعل ، والمبتدأ ، الخ ، في حين تأتي طبيعة التغير من تحريك هذه العناصر من أماكنها ، أو بمعنى آخر من رتبها المحفوظة ، أو من إضافة أدوات معينة إليها ، أو إسقاطها شكلاً وإن بقيت تقديراً . لذا فإن التركيب عنده يصبح له جانبان : العلاقة الأصلية ، والعلاقة الجديدة التي أضفها عليه الاستعمال ، وهذا يعني له إمكان التحليل الإدراكي للصياغة .

ولقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون النحو ، التي بها يكون النظم ، في قوله : « الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعلق فيها بينها طرق معلومة ؛ وهو لا يعدل ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بها »^(٣١) .

واحتمالات تولد الجمل من خلال هذه الأقسام لا نهائية ؛ فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبراً عنه أو حالاً منه ، أو تابعاً له ، صفة ، أو توكيداً ، أو عطف بيان ، أو عطف بحرف ، أو بدلا ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بأن يعمل الأول في الثاني عمل الفعل ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزاً قد جلاء متصفاً عن تمام الاسم .

أما تعلق الاسم بالفعل فإن يكون فاعلاً له أو مفعولاً ، ويكون مصدرها قد انتصب به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه ، زماناً أو

تقلبه لنا اللغة فلن نجله متجاوزاً لما تحرك فيه عبد القاهر من إمكان تكوين جملة تكون مقبولة نحوياً ؛ ذلك أن هذا النظام يتكون من :

١ - مجموعة من المعاني المفيدة من التركيب النحوي ، كالجر والإنشاء ، والنفي والإثبات ، والأمر والنهي ، والاستفهام والدعاء ، والشرط والقسم ، الخ .

٢ - مجموعة من المعاني التي تتصل ببعض الأيوان النحوية ، كالفاعلية والمفعولية والحالية .

٣ - مجموعة من العلاقات التي تربط بين المعاني الخاصة ، وتكون قرائن معنوية عليها ، حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها ، كجملة الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية .

٤ - القيم الخلاقية ، أو المقابلات بين أفراد كل عنصر من العناصر السابقة ؛ كأن نرى الجبر في مقابل الإنشاء ، أو الشرط الإمكان في مقابل الشرط الامتناعي ، أو المبح في مقابل الذم ، أو المتقدم رتبة في مقابل المتأخر ، الخ^(٣٧) .

وعلى هذا يمكن القول إن النظم يقوم على أساس توصيف التسميات الواقعة بالفعل ، كما يقوم على أساس تحديد العوامل العميقة التي تتحكم فيها ؛ أي أنه يقدم أساساً أولياً لتحليل الجملة أسلوبياً ، من خلال طرحه للعلاقة بين الصياغة اللفظية والأداء النفسي للسيطر عليها .

وهذا التوصيف لا يتكفى فيه الأحكام المطلقة ، أو القنوا ، المرسل ، بل لابد من التحرك مع الصياغة جزئياً ، وتحليل الخصائص التي تعرض في نظم الكلام واحدة واحدة ، بحيث يقودنا هذا التحليل إلى المفهوم العام من الصياغة ، حتى يبدو الأمر في نهايته وكأننا أمام حلقة مفرغة لا تقبل التقسيم^(٣٨) .

ولعلنا نلاحظ أن مفهوم النحو الجرجاني يأخذ شكلاً عقلياً - كما هو عند شوسكي - وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية . وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكان رصد الطاقات النحوية الفعالة ، ولوجاً إلى القيمة الحقيقية لعملية التبادل الجمل عند الرجلين ؛ وإن كان شوسكي قد بدأ بالجملة ، وصولاً إلى الفرد ، في حين بدأ عبد القاهر بالفرد ، وصولاً إلى الجملة .

كل ذلك نلاحظ أن هذا الإدراك العقلي الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البنية العميقة عند شوسكي ، من حيث كان الأول مدركا - بلا شك - التكوين المثالي للغة ، الذي يتأتى من خلال المواجهة ، غير أنه أدخل هذا المستوى من أي مزية أو فضيلة . وإنما تأن المزية من انكماش هذا المستوى على العلاقات التي تنشأ بين المفردات في تكوين الجملة النحوية ؛ فالمزوية لا يمكن أن تكون في الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضح فيها ؛ لأن ذلك منتهى ألا تجب المزية

إضافة على تكوين الجملة ، كالأفراد والتثنية والجمع ، والتعريف والتكثير ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، واحتمال المفرد للمضمر أو علم احتماله ، واحتمال الصفة - مثلاً - للتخصيص أو التوضيح أو التوكيد^(٣٩) .

ثانياً : هذا التشكيل لا يقوم على مجرد ضم كلمة إلى أخرى كيفما جاء واتفق ، وإنما يقوم على التعلق ومراعاة حال الكلام بعضه مع بعض ، من خلال تناسب الدلالة ، وتلاقى المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقل^(٤٠) .

ثالثاً : يمتد هذا التشكيل إلى حركة الصياغة في كل اتجاهاتها ، كالنسج الدقيق الذي لابد من إدراك دقة من مراقبة حركة خيوطه جيئة وزهايا ، طولاً وعرضاً ، ودم يداً ، ودم يثنى ، ودم يثث ، من خلال الحساب الدقيق^(٤١) .

رابعاً : هذا التشكيل لا يتصل بأهمية بعض الأجزاء وعدم أهمية بعضها الآخر ؛ أي ليس هناك صمدية وفضلة ، وإنما ترتيب الكلمات من خلال السياق هو الذي يكسبها أهميتها بحيث تستعمل اللفظة فيها أي أصبح لتأنيته ، وأخص به ، واكتشف عنه ، وأنتم له^(٤٢) .

خامساً : ليس للتشكيل - في ذاته - جبرية في ترتيب اللفاظ ، وتعليل بعضها ببعض ، وإنما تأتي هذه الجبرية من خلال النسق السلي الذي يرتبط بهند دلالي محدد ؛ بحيث إذا اكتسبت بعض العناصر طليعة نحوية معينة ، ترتب على ذلك نوع من التعلق ذي طبيعة حتمية ؛ فمثلاً :

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تكثير) = جواز التشريك بالمعطف .

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تعريف) = امتناع التشريك بالمعطف .

فيجوز أن نقول : (زيد منطلق وعمره) ، ويمتنع أن نقول : (زيد المنطلق وعمره) . والامتناع أو الجواز إنما يرجع إلى الدلالة النابعة من حركة العقل ؛ ذلك أن المعنى مع التعريف على إرادة إثبات انطلاق عضو قد كان من واحد ، فلذا ثبت لزيد لم يصح إثباته لعمره^(٤٣) .

سادساً : لا تعلق - أصلاً - بالكلمة المفردة ؛ وما ورد في اللغة على هذا النحو يجب رده إلى المستوى العميق لإدراك طبيعة التعلق فيه ؛ ففي نحو (يا عبد الله) يقتضي التحقيق تقدير الفعل للمضمر الذي هو (أبعثي ، وأريد ، وأدعو) ؛ ف (يا) ليست سوى دليل عليه ، وعلى قيام معناه في النفس .

وأما ما قالوه في نحو (لا رجل في الدار) من أن (لا) لنفي الجنس ، فإن المعنى فيها أنها لنفي الكينونة في الدار عن الجنس ؛ إذ لا يتصور تعلق النفي بالفرد^(٤٤) . ولو نظرنا إلى النظام الذي

بافصل وترك العطف ، إلى آخر ما هو هيات يحدتها التأليف ،
ويقضيها الغرض المقصود^(٣٩)

إذن تأتي المزية نتاجا طبيعيا لعملية التحول من البنية للمثالية إلى
البنية الواقعية التي يحدتها التأليف .

وقريب من هذا إدراك تشومسكي للبنية العميقة بوصفها
المستوى الكامل ، الذي يتجاوز انحرافات البنية السطحية ،
ويعود بها إلى مثاليها التقديرية .

ومن خلال المستوى المثالي ~ المعبر عنه بأوضاع اللغة - يتناول
الجرجاني مقولة الانحراف عن الأداء للكأوف المتشغل في
(التجوز) ، ويقدم تفرقة دلالية لها أهميتها ، حيث يلحظ وجود
نقط دلالتي أولى في المستوى المستقيم ، أطلق عليه (المعنى) ، ثم
نقط دلالتي مولد عنه في المستوى المنحرف ، أطلق عليه (معنى
المعنى) . والنقط الأخير يستمد قوامه من ركيزتين تتصل إحداهما
بالصياغة اللفظية ، والأخرى بحركة العقل وقدرته
الاستنباطية^(٤٠) .

وتستمر حركة الجرجاني مع الأنظمة العميقة من خلال
(المدول) عن الاستعمال للكأوف أيضا بوصفه ظاهرة تقوم على
التقدير ، وتتصل بأنساق تعبيرية محددة ، كالقديم والتأخير ،
والحلف والذكر ، يُفعل فيها ظاهر العبارة ، وصولا إلى باطن
يعتمد على تشكيل مثال افتراضي ، يستمد معالنه من قوانين
النحو وقواعده .

ويكاد عبد القاهر وتشومسكي يتفان في أن المتكلم يمتلك
قدرة لغوية - أتيت له عن طريق النحو - تسمح بتوليد عبارات
لا نهائية . ذلك أن معال النحو - عند عبد القاهر - تقوم على
فروق ووجود كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تحد لها
ازديادا بعدها ، وكلها من إبداع صاحب اللغة ، الذي يتوخى
معاني النحو فيها يقول^(٤١) .

وبالمثل رأى تشومسكي أن المنهج الرياضي الذي يؤكد
ميكانيكية التركيب يساعد على وجود أنماط لا نهائية . وليست
المسألة مجرد تلاحم بين الصيغ أو رموز كلمات ، وإنما يجب أن
نفسح في الاعتبار دأبا الصلات المعقدة ، متجاوزة كانت أو غير
متجاوزة^(٤٢) .

وتولد هذه الأنماط اللغوية يعتمد على ركائز ثلاث :

الأولى : النظم ؛ وهو المنصر الأساسي الذي يسمح بعملية
توليد الجمل والتركيب المجردة ، والذي يمكن انطباقه على أي
لغة من اللغات من خلال منظور شكل خالص ، أي يجهز عن
الصوت والمعنى . وقد عرضنا صورة تجريدية لهذه العملية عند
تشومسكي ، كما عرضنا صورة لها عند عبد القاهر .

الثانية : الصوت ؛ الذي به يتحدد الشكل الصوتي لأي جملة
قد تم توليدها أو استحداثها بتأثير المنصر السابق . واعتقد أن

عبد القاهر لم يكن له دور بارز في هذا المجال ، نتيجة لإغفاله
لعملية الفصل بين المستوى التجريدي النظمي والمستوى المادي
المسوع ، بل ربما تعدى ذلك إلى نصه صراحة على إهمال الناحية
الصوتية في نظرية النظم ؛ فقد رد على من يعمدون إدخال مسائل
التصريف في قضية الإحجاز بقوله : وأما هذا الجنس فلستنا
نعيبكم إن لم نتظروا فيه ، ولم نعتوا به ، وليس يعضا أمره ،
فقلوا فيه ما شئتم ، وضموه حيث أردتم^(٤٣) .

المثالثة : الدلالة ؛ وهي ما يتصل بمعنى الجملة وطريقة
تفسيرها ، من حيث نسبة المعاني إلى الموضوعات الشكلية التي
تنجث عن العنصر الأول .

ويبدو الجلس - عند تشومسكي - هو الوجه الأول للتفسير
الدلالي من حيث اتصاله بجوهر التركيب ، والإمكانات
التفسيرية المتصلة بالصورة التجريدية السالفة^(٤٤) .

ولا شك أن عبد القاهر قد ربط هو كذلك بين صورته
التجريدية والنواحي الدلالية على مستوى الكلمة المفردة ، أو على
مستوى التركيب الكامل ، بل إنه تجاوز ذلك إلى ما يصيب هذه
الدلالة من انتهاك في المجاز العقل والمغوى .

فالكلام - عنده - لا يتصور معناه من أجل الفاظ فحسب ،
ولا يمكن تحقّق المعنى الفنى حيث يكون الكلام على ظاهره ،
وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ، ولا استعانة في
الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد
اللفظ ، وإنما يتم ذلك إذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يرد
من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشترع بمعانيها
إلى معان أخرى^(٤٥) .

وإخضاع المجاز لسيطرة النحو يؤكد عبد القاهر امتداد هذه
السيطرة على الحدث اللغوى كله ، بحيث تمتد تحليلات
التركياب - المجازية وغير المجازية - على منطلقات نحوية
خالصة ، تصل بين المستوى التجريدي المفروض والمستوى
المعقول .

وإذا كانت حركة تشومسكي استهدفت الوصول إلى
(الكليات اللغوية) فإن حركة عبد القاهر استهدفت البحث عن
النظام الذي يتجسد في الظاهرة اللغوية . واكتشاف هذا النظام
أو (النظم) يعنى اكتشاف البنية الحقيقية ؛ وهذا يترتب عليه
تحديد العلاقات النحوية التي تجمع بين الجزئيات وتتصل بينها ثم
تفسرها في الوقت نفسه . وعلى هذا فجزئيات التركيب لا يمكن
إدراكها حقيقة إلا من خلال تعلقها بغيرها ؛ أي من خلال دورها
في خلق النظم ؛ فالقوفا عند الجزئيات لا يفيد كثيرا ؛ لأننا لا
نتكلم لنفهم السامع معنى كل جزئية على حدة ، بل لننقل إليه
الدلالة المفادة من تشابك الجزئيات ، وتعلق بعضها ببعض .

ولا يمكن تصور هذه البنية النظامية بعيدا عن مفهومين مهمين
- عند الجرجاني - هما المعنى والدلالة . والأول يرتبط أساسا

أخرى . لكن إعادة النظر بشأنها معها إدراك صبرورة هذه التناثبات إلى نوع من التوحد ، يبرز فيه اللفظ المنطوق كأنه إفراز للكلام النفسي ، وتبرز فيه الدلالة بوصفها ناعجا للمعنى الأصل . ومعنى آخر نقول : إن التنظيم يؤول في النهاية إلى نوع من الثبات والتغير ؛ فالثبات يتصل بالمعنى الأصل ، أما التغير فيتصل بالدلالة وتنوعها من خلال المدلول في التراكيب بالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتعريف والتكثير . الخ .

من هذا كله ندرك أن المنهج العقل هو الذي سيطر على فكر عبد القاهر ثم تشوسكي فقادها إلى اعتماد النحو التفصيلي أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، وما يمكن أن يتبعه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومفاهيمه الواعية . ونذكر كذلك اعتماده على مستويات الأداء في البناء السطحي والبناء الداخلي ، مع إعطاء أهمية أولى للبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو الأساس في العملية اللغوية . غير أن هذا الفهم يرجع - عند الجرجاني - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان في الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية ، كما يرجع - عند تشوسكي - إلى نظره العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية .

ولا شك أن كلا من الرجلين نظر إلى المعايير المجردة في اللغة من خلال الفرد الذي يتعامل بها في شكل تعبير خلاق ؛ فالقواعد اللغوية ترجع في حقيقتها إلى العقل الداخلي والمنطق عند تشوسكي ، كما ترجع إلى الكلام النفسي عند الجرجاني .

وعلى هذا تبدو أمانتا طريقتان متكاملتان لتحليل النحوي ؛ إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات التي تجاورها أو يتبعها ، وأثر ذلك في تغير الدلالة ؛ والأخرى ترمى إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالبدائل التي يمكن أن تحل محلها - لكنها لم تذكر - لهدف جمالي خالص . وكأن عملية التجاور من جهة ، والتشابه من جهة أخرى ، هما الأساس في إدراك الطبيعة الإبداعية للغة ، تنظيرا وتطبيقا . وبهذا يمكننا القول بأن النحو كان - عند الرجلين - الوسيلة والغاية معا .

بالمواضعة الأصلية للغة ؛ أي بتلك المعاني التي يمكن العثور عليها داخل المعجم ؛ أما الثاني فهو ما ينتج من التركيب بعد اكتسابه طبيعة التنظيم ، أي بعد أن يؤدي النحور دوره في خلقه وتنسيقه . وأيضاً فإنه لا يمكن تصورها بعيداً عن مستويين محددين وإن كانا ينتهيان إلى نوع من التوحد : في المستوى الأول يتمركز البحث عند البناء الصياغي وما يحويه من معان جزئية ، أو بمعنى آخر عند (المستوى السطحي) ، في حين يتمركز في المستوى الثاني خلف الصياغة نفسها ، لكشف علاقاتها عن طريق الإدراك العقل .

وليس معنى هذا قيام (النظم) على طبيعة تجريدية مطلقة ، بل إن الحركة الدائبة بين المستويين ، والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة ، هو الذي يعكس التفصيلات والتنوعات التي لا تنتهي . وهي تنوعات يتميز بها مبدع عن آخر فينقلها من التجريد إلى التطبيق .

ومن الملاحظات المهمة تأكيد عبد القاهر المقاصد الواعية ؛ فهذه المقاصد وإن منحت الصياغة طبيعة موضوعية ، لم تلغ صلتها بمبدعها^(١٦) . ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدثين ، الذين حاولوا إغناء الذات الفاعلة ، ليجعلوا من النسق أو النظام شيئاً متعالياً عليها ، تتحول فيه البنية إلى نظام متعلق على ذاته ، بما فيه من تحولات تتدّ عن أي سيطرة خارجية .

أما البنية عند الجرجاني فلها نظامها حقاً ، ولكن ليس وارداً دراسة هذا النظام من خلال مقولات صارمة ، بل للتأمل هو تحليل الصياغة ، ورصد ما بين عناصرها من علاقات نحوية هي تجسيد للبنية النفسية التي تشكلت في عقل مبدعها . والأمران بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ فالعلاقات التركيبية في الصياغة الرامزة إلى التكوين العقل تأكيداً للمقاصد الواعية ، أو الفكر والروية كما يقول عبد القاهر^(١٧) .

وقد يتبادر إلى الذهن وقوع عبد القاهر في شيء من التناقض من خلال ثنائياته التي أشار إليها في اللفظ المنطوق والكلام النفسي من ناحية ، والمعنى الأصلي والدلالة الفنية من ناحية

الهوامش

(١) دلائل الإجماع - عبد القاهر الجرجاني - شرح محمد عبد اللطيف خضاعي ١٩٧٠ : ٣٧٥ .

(٢) فصحى الإسلام - أحمد أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ ، ط ١ ، ج ٣ : ٣٩ وما بعدها .

Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax,
the. M.L.T., Press, 1972, p. 3 - 18.

(٢٤)

- (٢٥) مشكلة البنية : ٧٤ ، ٧٦ .
(٢٦) دلائل الإصباح : ٤٥٧ .
(٢٧) السابق : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .
(٢٨) السابق : ٤٤ - ٦٦ .
(٢٩) السابق : ١٩٢ .
(٣٠) السابق : ٢٥٥ .
(٣١) السابق : ٧٧ ، ١١٨ .
(٣٢) السابق : ٩٣ .
(٣٣) السابق : ٨١ .
(٣٤) السابق : ٨٧ .
(٣٥) السابق : ١٩٧ .
(٣٦) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .
(٣٧) انظر : د. فام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ : ٣٦ ، ٣٧ .
(٣٨) دلائل الإصباح : ٣٧٧ .
(٣٩) السابق : ٢٥٢ .
(٤٠) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ .
(٤١) السابق : ١٢٧ .
(٤٢) Principes de linguistique appliquée - p- 128, 129.
(٤٣) دلائل الإصباح : ٧٦ ، ٧٥ .
(٤٤) Principes de linguistique appliquée, p. 129. -
(٤٥) دلائل الإصباح : ٢٦٤ .
(٤٦) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .
(٤٧) السابق : ٢٨٠ .

(٣) مقالات الإسلاميين - الأشعري - تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد -
نسخة مصر ، ج ٧ : ٢٤٧ .

(٤) Principes de linguistique appliquée - Enrico
Arcaimi - Paris 1972, p.95

(٥) مشكلة البنية - د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر : ٥٩ .

(٦) Principes de linguistique appliquée - p- 115

(٧) Chomsky, Syntactic Structures, Mouton - the Hague, p.51.

(٨) مشكلة البنية : ٧٣ .

(٩) دلائل الإصباح : ٨٧ .

(١٠) السابق : ٨٨ .

(١١) السابق : ٣٧٩ .

(١٢) السابق : ٣٤٠ .

(١٣) السابق : ١٧٠ .

(١٤) السابق : ٤١٨ .

(١٥) الوسائل والخبايا في سيكولوجية اللغة - ريكارد م. - فرمكوتا ، ترجمة أمين

عمود الشريف - سلسلة جويون ، العدد ٤٩ - مايو/يوليوس ١٩٨٠ .

(١٦) دلائل الإصباح : ٣٤٠ .

(١٧) السابق : ٧٥ .

(١٨) Syntactic Structures : p. 19.

(١٩) النحو العربي والدرس الحديث - د. عبد الرزاق - دار الثقافة

١٩٧٧ : ١٣٦ .

(٢٠) Syntactic Structures : p. 26 .

(٢١) السابق : 27 .

(٢٢) Syntactic Structures : p. 113.

(٢٣) النحو العربي والدرس الحديث : ١٤٢ .

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

تأليف: يان موكاروفسكى

تقديم وترجمة: أنث كمال الروبي

- Jan Mukarovsky, Standard Language and Poetic Language.
A Prague school Reader on Esthetics, literary selected and translated from the original Czech by: Paul L. Garvin Georgetown University Press, Washington, 1964.

تقديم : في أواخر القرن التاسع عشر ، بدت المناهج التقليدية في دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديد في تعميق فهم الظاهرة الأدبية ، وضبط أدوات دراستها ، والخروج بهذه الدراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية ، أو مجرد التاريخ الخارجي الذي تحكمه فكرة العلية أحيانا ، ومبدأ التطور أحيانا أخرى .

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة ، طمعت إلى تجاوز ماوصلت إليه المدارس التقليدية ، وسعت إلى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبي . ورفضت معظم هذه الاتجاهات تناول الخارجي للعمل الأدبي ، بصفة تخصص العمل الأدبي من داخله .

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة في تأسيس عملها وتطوير أدواتها بمتجزات العلوم الحديثة ، وبخاصة في مجال العلوم القريبة منها ، وأهمها علم اللسانيات . وكانت حلقة براغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التي نشط داخلها عدد من رواد الاتجاه الجديد في درس الأدب .

لقد طرح الشيخ الفكري والفلسفي في بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها في تشكيل النظريات البنوية في مدرسة براغ ، بل في تشكيل النظرية السيميوطيقية مؤخرًا . فبالإضافة إلى نظريات موسرل (Husserl) في فينومينولوجيا (الظواهرية) - وقد حاضر موسرل في حلقة براغ في موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته في اللغص (Intention) كانت هناك نظريات موسرل (F. de Saussure) اللغوية ، ونظريات بوردان دي كورتناي (Baudouin de Courtenay) ، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافية . ومن جهة أخرى تعد حلقة براغ امتدادا - بمعنى من المعاني - لحركة الشكليين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجر المناهج التقليدية في دراسة الأدب ، وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بأهمية الأدب ، والخصائص النوعية التي تميزه عن غيره من ألوان القول ، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة ، متطلعة من داخل العمل الأدبي نفسه . من هنا بدأت حلقة براغ عملها ، فشغلت جبهه القضايا نفسها ، غير أنها عكست في مناقشتها لتلك القضايا ، وتقدمها بحلول بعض المشكلات ، بخطوات أبعد كثيرا من المدرسة الشكلية الروسية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية مقصورا على المفاهيم والأفكار لحسب ، بل تعداه إلى الأشخاص ؛ حيث انضم عدد من اللغويين الروس إلى حلقة براغ عند بدء تكوينها ، من بينهم رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) ، ون. س. ترويسكوي (N. S. Trubetzkoy) ، ولعل أشهر كاريشيسكي (S. Karcevskij) ، فضلا عن الفلكلوري (P. Bogatyrev) . ولعل أشهر هؤلاء الباحثين الروس وأكثرهم نشاطا في مجال الشعر - في هذه الحلقة - هو رومان ياكوبسون ، الذي جله إلى براغ منذ عام

١٩٢٠. وقد كان أول لقاء حلقة براغ اللغوية في أكتوبر سنة ١٩٢٦، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذين سبقوا الإشارة إليهم - عددا من اللغويين التشيكيين، من بينهم فيليم ماثيسوس Vilem Mathesius. وهو من أقدم أعضاء الحلقة - وبوهميل هانريك Bohumil Havranek، وبوهسلاف ترانكا Bohoslav Trank، ويان ريبكا Jan Rypka.

هذه البنية، ثم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تقع خارج العمل الأدبي:

١ - لقد أكد البنويون في براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبي. ويعني هذا التأكيد - في جانب من جوانبه - أن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى في ذاتها، وإنما يتميز بها معناها في ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى. وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحذون كل العناصر اللغوية: العنصر الصوتي Phonemic، والعنصر الصرفي morphological، والعنصر المعجمي lexical، والعنصر الشحوي التركيبي Syntactical، بحيث تعمل هذه العناصر متآزرة على نحو متبادل. وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأي مكون من مكونات العمل الأدبي أي معنى في ذاته، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق. وبالمعنى الواسع، يتحقق المعنى - في العمل الأدبي - عندما تدخل هذه المكونات في علاقة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه، أو بكتابات أخرى في حدود الحقبة الزمنية نفسها، أو بكتابات من النوع نفسه، أو تدخل حتى في علاقة بالنسبة لكل الكتابات التي سبقتها أو زامتها.

ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات - داخل بنية العمل الأدبي - إلى تطوير مفهوم شكوفسكى Sklovsky - يجمع لمصطلح الوسيلة الفنية device. لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلى العمل الأدبي - في مرحلة ما قبل البنيائية - على أنه تجمع شامل لوسائل فنية، ثم تطورت نظريتهم بعد ذلك، فأصبح العمل الأدبي تنظيما للوسائل الفنية - Orga- nization of devices وليس مجمعا لها، فالقاص لمصطلح الوسيلة الفنية معنى بنويًا، ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى في نفسها، بل بوصفها ذات دلالة، لا تنفصل عن وضعها داخل نسق معين، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل، ثم يصل إليها - بمعنى ما - وبين عناصر خارج العمل أيضا.

٢ - أما القضية الثانية، وتتعلق بخصوصية اللغة الشعرية بوصفها تركيبا مختلفا عن التركيب اللغوي الأخرى، فقد تولدت من زاوية المنظور الأساسي لحلقة براغ في تناول اللغة الشعرية - وهو منظور يختلف عن منظور الشكليون الروس في معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة الشعرية، أو لغة الأدب بوجه عام. لقد أكدت حلقة براغ مبدأ تملد الوظيفة في كل نوع من أنواع النشاط الإنساني، وكانت ترى أنه لا يوجد نشاط إنساني ينحصر في وظيفة واحدة - ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تعيش مجتمعة داخل نشاط واحد، حتى وإن سادت وظيفة بعينها، وأصبحت مهمة كل غيرها من الوظائف. وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة في تركيب لغوية

ويعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky (١٨٩١-١٩٧٥) - صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية، وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر، وأبعدهم تأثيرا في تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة.

لقد أبدى أعضاء حلقة براغ اللغوية في بداية تكوينها اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام، وكان من أهم إسهاماتهم البارزة في ذلك الوقت، ذلك التراجع الذي اتفهم بين علم اللغة والدراسات الشعرية، والذي وصل عندئذ إلى درجة هائلة من الإفراط والصفل.

وقد دار البحث في مجال الشعر - في حلقة براغ - حول مجالين نظريين أساسيين، هما: مشكلة البنية، والرؤية السيميوطيقية للفن.

أولا : مشكلة البنية :

لقد طرح مفهوم البنية لأول مرة في براغ سنة ١٩٢٣، حين نُظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا، ووليت عليه مناهج العلوم الأكاديمية ومعاييرها، ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضوع نقاش وبحث، ابتداء من عام ١٩٢٦. وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعزلها، فهو يصفها بأنها «مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتعقبة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يرتبط بها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات». ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها «نسق قائم على الوحدة الداخلية لكل من علال العلاقات الخيالية بين أجزائه». ولا يقوم هذا النسق على العلاقات الخوافقة فحسب، بل يقوم - بالمثل - على التناقضات والتوتر والصراع». لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التي تتألف منها، ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى يحدد المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق، على نحو يحدد - من ثم - كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق؛ فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل في نفسه، بل يظل غامضا، لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلي فحسب.

لقد رفض البنويون - في براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبي، أي تلك الرؤية التي ترى أن الكل يسبق مكوناته، ولا يستدل عليه منها، وأكتوا في الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل المكونات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) - هي علاقات حاسمة بالنسبة لفهم البنية. وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل علم، فلا تزال هناك قضايا متعددة، يثيرها هذا المفهوم نفسه. لقد شغلته هذه القضايا في أثناء بحثهم في العمل الأدبي، وحاولوا مواضعها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبي، ووضع لغة العمل الأدبي داخل

بالمشكلة السابقة - وهي التقارب بين التالوين التزامني **synchronic** والتابعي الزمني **diachronic** . لقد كان لاهتمام ف. دي سوسير باللسانيات التاريخية، وإقصائه التابع الزمني ، أثره في دراسة الأدب عند الشكليين الروس . ولكن الفصل الحاد بين مفهومين التزامني والتابعي كان مطروحا في روسيا في أواخر العشرينيات ، إذ أثار ياكسون ويوري تيتياتوف [Юрий Титянов] هذه القضية ، ثم أعلنوا أن التزامن الخالص وهم ؛ ذلك لأن كل العناصر البنوية التي لا تنفصم عن وحاضره ، مثل مثل كل العناصر البنوية التي لا تنفصم عن نسلها ، أما موكاروفسكي فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين في الإجراء ، ورأى أن الأدب ينبغي أن يتناول بطريقتين ؛ فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم في مكونات البنية الداخلية المستقرة ، كما يحدث أيضا نتيجة تدخل من الخارج ، ويؤثر - ولو بدرجة أقل - على تطور الأكنشال في الأدب . ولذلك يحظى مؤرخو الأدب التطليديون - فيما يرى موكاروفسكي - في تركيزهم على القوى الخارجية ، وإهمالهم التطور للمستل للأدب . أما الشكليون الروس فلهم - فيما يرى موكاروفسكي أيضا - ليسوا في وضع أفضل فلما عن المؤرخين التقليديين ؛ وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأى شيء خارجيها . ويعلم موكاروفسكي - حسا للمشكلة - وجهة النظر البنوية المركبة ، الخاصة بعلاقة العمل الأدبي بالقوى الخارجية . إن البنوية تركيب جليد ؛ لأنها تدمم مبدأ استقلال الأدب ، في الوقت نفسه الذي لا تمزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية ؛ وبعدد موكاروفسكي - أخيرا - العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الخارجي على نحو أوضح ، يؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التي تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فصح ، ولكنها - أساسا - علاقة بين بنيات ، لكل منها تطوراتها المستقلة ، ومع ذلك تتفاعل كل منها مع غيرها ، دون أن يكون لأي منها أفضلية مسبقة على غيرها .

ثانيا : مشكلة السيميولوجيا :

كان مفهوم سوسير عن اللغة (بوصفها تشافا إشاريا يتكون من عدة أنساق تتصلق بالتحصيل) أثره في تطبيق السيميوطيقا على الأدب والفن في حلقة براغ . لقد كان سوسير يدعو في أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أسمه السيميولوجيا (Semiology) (أي علم دراسة العلامات من حيث تركيبها ودلالاتها) . ولذلك دعا موكاروفسكي في عام ١٩٣٤ إلى رؤية البنية الفنية على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية ، أو على أساس أنه نسل من العلامات ، أو على أساس أنه علامة بلاته . وتربط على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعاً من فروع السيميوطيقا في حلقة براغ . لقد رأى موكاروفسكي أنه ينبغي أن ينظر إلى الفن على أنه علامة ؛ ذلك لأن كل مضمون نفسي يجاوز حدود الرمي الفردي يُعدّ علامة ، يحكم طبيعتها التوصيلية . والعمل الفني يظل علامة مادام يصل بين الفنان ومن يستقبله . لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعله - في نظر موكاروفسكي - مطابقاً للحالة النفسية لفعل مبدعه ، أو مطابقاً لتأثيره ، أي مطابقاً للحالة النفسية المثارة لدى المتلقي .

إن الفن علامة لا تصطابق مع مصدرها أو نتائجها ، ولكنه علامة مرتبطة بالواقع ؛ إذ يستهدف الفن سبيلا كليا ، هو الظواهر

أخرى غير لغة الشعر ، فلها لا تسود في هذه التراكيب ، أو فهمين عليها ، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى ، في حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هي الأساس في لغة الشعر ، وتظل - من ثم - هي الوظيفة التي تسود ما عداها في اللغة الشعرية . إن الوظيفة الجمالية هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية . غير أنها ليست منفردة أو وحيدة ؛ فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها في العمل . وقد يكون العمل الأدبي مرجعيا ، أي يتضمن حقيقة تاريخية - مثلا - أو معلومة ، وقد يتضمن دعائية سياسية ، أو يكون مبعرا عن المواقف ، فيؤدي وظائف مختلفة ؛ لكن هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة ، ويعبر عنها بالوسائل الشعرية نفسها ، يضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر . ولذلك لا ينبغي أن يتم أي تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من الموصفات التي نسبت - تقليديا - إليها ؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة ، وليس الجمل شرطها الثابت ، وليست تتكلم مع اللغة للمؤثر ، كما أن التصوير ليس شرطا ضروريا من شروطها ؛ فهناك شعر يخلو تماما من المجاز ، في الوقت الذي يظهر فيه المجاز في الأقوال غير الشعرية .

إن شاعرية اللغة - إذن - ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه ، بل هي سمات مرتبطة بوظائف ، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الداعي . ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظائفها إلى أبعد حد . ويشرح موكاروفسكي فكرة التوجيه الداعي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى ؛ فهي الوظيفة التي لا توجه أساسا إلى ظواهر خارج القول (أي إلى المرسل أو المرسل إليه ، أو الشفرة ، أو السياق ، أو الواقع ، أو الاتصال) ، ولكنها موجهة إلى القول نفسه ؛ فهي تجلب الانتباه إلى تركيبه الذاتي .

٣ - وتجخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبي بالبنيات التي تقع خارجه . وقد أثبتت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس ، الذين حلحوا فحوصهم للعمل الأدبي بعناصره الداخلية محسب . وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها ، ولكن على نحو خالف تماما ؛ إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبي ليست شاملة ، وأن العمل الأدبي يجل في علاقات معقدة ببنية غيره ، لا بد أن توضع في الحسبان في دراسة التطور الأدبي ، وإن كان ذلك لا يعني - بالضرورة - أنهم يفعلون القوافي الداخلية الملائمة لبنية العمل الأدبي المفحوص . وقد أثارت هذه القضية اهتمام موكاروفسكي منذ عام ١٩٢٩ ؛ فعلم الرض من أنه كان يطلب ألا يجاوز التحليل حدود العمل الأدبي نفسه ، بل يجب في سنة ١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر في تطور العمل الأدبي . ويرى موكاروفسكي أن العلاقات بين العمل الأدبي والبنية الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة ، كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة . لكن هذه المعالجة تتم من خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبي ؛ ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما ، ولكن موكاروفسكي يثبته في عظمرة التبسيط في هذا التناول الموضوعي Thematic ، ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة في الفن الأدبي .

٤ - ثانيا ، أخيرا ، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد

المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية ، فإنه يتسم بسمتا دلالية ، لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية .

ويؤكد موكروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفني . فللقصد يصيغ عمله قاصدا ، وكذلك المتلقى ، لكن قصد المتلقى ، بالجهد والواقعة التي يبلها لإدراك العمل الفني - ليس مطابقا لقصد المؤلف . إن كل قارئ يظهر مقصدا مختلفا لنفس العمل . ومن هنا - ومن خلال هذا التناول السيميولوجي - يتمتع كل من الفنان ومتن مستقبل فنه بعلاقة فعالة متكاملة ، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف ، لأنه لم يعد متلفيا سلبيا إزاء العمل الفني .

ومن الممكن أن نقول - في النهاية - إن رؤية موكروفسكى السيميولوجية للأدب هي التي شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براخ . ولا شك أن من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفني . لقد صاغت هذه الرؤية مركبا من النظريتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفني ، وطرحت إشكالات جديدة لمعالجة العمل الفني بالواقع الخارجي أو بالبنات غير الجمالية ، كما أنها قدمت حلولاً لمشكلات متعددة ، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون ، والعلاقة بين الفنان والمتلقى ، فضلا عن عملية استنباط الفن نفسه ، كما وضعت - أخيرا - أساسا جديدا لتأريخ الأدب .

وناقش موكروفسكى في مقاله « اللغة المعيارية واللغة الشعرية » Poetic Language and Standard Language (المنشور سنة ١٩٣٢ ، والذي تقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية . وقد قام موكروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا التقليدية والجمالية ، بناء على مناقشته تلك ، مثل وحدة العمل الأدبي ، وقضية المضمون ، والظاهرة الجمالية بشكل عام ، وفي الفن الشرى بصفة خاصة .

ويستخدم موكروفسكى مصطلح The Poetic Language في مقابل The Standard Language ، حيث يرى - بداية - أن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التصريفية ؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له . والمراد باللغة المعيارية - هنا - اللغة التي تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المنصوص عليها ، التي تستخدم في الكتابة غير الفنية ؛ وهي تتسم بالانقباض والالتزام والاستقرار ، لتشكل هذا أساسا هو التوصليل .

وفي الوقت الذي يؤكد فيه موكروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية ، بنظام خاص بها على المستوى المعجمي والتركيبي ، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما ، وتأثير كل منهما في الآخر ؛ ذلك أن اللغة المعيارية هي التي تشكل الحلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتصل للغة الشعرية - ففردت اللغة الشعرية - إذن - مرتبين بوجود هذه اللغة المعيارية .

وكما قابل موكروفسكى بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، نجده يستخدم مصطلح « الأساسية » The Foreground في مقابل « الخلفية » The Background . وتعني الأساسية - هنا - العناصر البارزة في العمل الفني ، في حين تعني « الخلفية » العناصر

الاجتماعية المحيطة به . إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سيقا للفن ؛ ومع ذلك يظل الفن - العلامة - غير متطابق مع سيقاه الكلي ، وإن كان غير متصل عنه ؛ فالفن ليس شاعدا على ملامح عهد ما ، وليس انعكاسا مباشرا لأي مصدر اجتماعي .

ويوضح موكروفسكى ، في عام ١٩٣٦ ، العلاقة الدلالية والذاتية للعلامة الجمالية بالواقع الخارجي ، فيقول : عندما ندرك ظاهرة ما بوصفها توصيلا ، فنحن معنيون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذي يصوره . وعادة ما يكون استقبال الرسالة مصاحبا لسؤال - صريح أو ضمني - من سمتها ؛ بحيث تؤثر الإجابة من هذا السؤال على مستقبل انتهاء الرسالة . وبعبارة أخرى فالسؤال من الصندق مقابل الكلب سؤال حيرى ، يساعد على تحديد استجابته للرسالة . لكننا لا ننتهي - في التوصيل الفني - بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقا أو كاذبا ، أو لا نطرح السؤال - على الأقل - بالطريقة نفسها التي نطرحها هناك ؛ بل يشير إلى عدة أشكال للواقع ، على نحو لا يقصد منه الواقع ثابتا . إن العمل الفني مشبع بالواقع ، ويعتمد الدلالة عليه في الوقت نفسه . هذه الأشكال المتعددة للواقع ، ومن ثم تعدد الدلالة ، هي جزء من قصد المؤلف للفن ، أو المتلقى ، كما أنها جزء من قصد الفنان . غير أن هذا لا يعني أن إدراك العمل الفني مسألة فردية تماما ؛ لأن طبيعة الفن بوصفه علامة تعمله اجتماعيا وفرديا في آن واحد ؛ إذ ينبغي له أن يستند شفرة اجتماعية لتحل إلى سيقا اجتماعي بالضرورة .

ولقد زاد موكروفسكى هذه القضايا وضوحا ، عندما عاد إليها مرة أخرى في مقالين له عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٦ ، وأكد العلاقة بين التناولين ، التناهي الزمني diachronic والتزامن الزمني synchronic في دراسة العمل الأدبي . ومن أهم النقاط التي تناولها ، في هذين المقالين ، أن العمل الفني لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقى للمعنى الكلي . وأن هذا المعنى الكلي يتحقق بتتابع العلامات ، حيث ترتبط كل علامة جزئية - أو كل علامة جديدة - بما سبقها من علامات ، لتؤثر فيها بعدما . إن كل مكون من مكونات العمل يعمل بمكان جزئية ؛ ويتحقق المعنى الكلي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية .

إن إدراك العمل الفني يتم من خلال عملية استمرار دلالي . ويأخذ هذا الاستمرار الدلالي - في جانب منه - شكلا خطيا ، ينشط ألقيا ، على نحو يتتابع فيه للمكونات ؛ فتتبع الكلمة الكلمة ، كما تتبع الجملة الجملة . . . الخ ، لكن هذا الاستمرار يأخذ - في جانبه الآخر - شكلا رأسيا ، فتتربط مكونات العمل الفني ترتيبا عموديا ، يبدأ من المستوى العمودي إلى المستوى المعجمي . . . الخ .

ويطرح موكروفسكى - بناء على نظرية في الأدب بوصفه علامة - تصورا مختزا للعلاقة بين الشكل والمضمون ، فلا ينظر إليها بوصفها مفهومين منفصلين ؛ بل بوصفها جاذبتين للعلامة ، لا يفضل أحدهما عن الآخر . ولذلك يصبح ما يسمى « تقليديا » (من قبل باسم العناصر الشكلية ، عوامل للمعنى ، ويصبح ما يسمى « تقليديا » عناصر المضمون - أو للوضوح - جانباً من شكل الإشارة . إن الصورة في الشعر ، مثلا ، مكون من المكونات الشكلية ، ولكن ما دام هذا

المكونات بعضها بعض ، ليكون كلاً فنياً متصفاً .

وكذلك يشير موكروفسكي قضية الضموم Content ، بمعنى الموضوع Subject matter ، في سياق تأكيد الوظيفة الجمالية للغة الشعرية . قلغة الشعر لا تهدف إلى التوصل ، لأنها متبينة أساساً - بإيراد العناصر الجمالية ، بحيث يتوارى الضموم . وعلى هذا فكلما كان الضموم أممياً ، كما هو الحال في بعض الأعمال الأدبية ، قل إمكان الشعر . ومن هنا فالسؤال من « الصديق » في الشعر ، لا معنى له ، لأن الصديق مرتبط بالقول البلي الذي يهدف إلى التوصل . وهذا يعني موكروفسكي أية علاقة للضموم عمل أدبي ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه ، ويؤكد أن للضموم جزء من الجانب الدلال للعمل ، وليس شيئاً خارجاً عنه .

ويعرض موكروفسكي أيضاً للظاهرة الجمالية وللتقييم الجمالي خارج الفن ودخله ، فيكشف من اختلاف التقييم الجمالي في الفن وخارجها ، حيث يتم كل عنصر من عناصر العمل الفني في جنود بنية العمل ذاته ، ويتحدد المعيار في كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية ، في حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن ؛ لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي . ويناقش أخيراً تأثير التقييم الجمالي في تطور قانون اللغة المعيارية ، وما يقترب كل هذا التطور من تأثير بنية العمل الشعري نفسه .^(٩)

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

وتتناقش المشكلة الأولى ، على سبيل التمهيد ، بالأتي : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والذي الذي يمتد إليه اللغة المعيارية ، أو بين موقع كل منهما في النسق الكلي الشامل للغة ؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعاً خاصاً من اللغة المعيارية ؟ أو أنها تكوين مستقل ، ومن ثم تتخذ أشكالاً تطورية مختلفة ؟ - إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعاً خاصاً من اللغة المعيارية ، إن لم يكن لسبب أو لآخر ، فلأن هذه اللغة في نظامها الخاص ، على المستوى المعجمي ، والتركيبي ، ... الخ ، كل أشكال اللغة المعينة - فهناك أعمال شعرية التيسر مادتها للمعجمية بأكملها من شكل لغوي آخر ، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العاصي عند فيو Villon أو ريكوتو Rictus في الأدب الفرنسي مثلاً) . وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة في عمل شعري واحد (كأن يكون الحوار - على سبيل المثال - في رواية ما يلحدي اللهجات أو بالعامة ، في حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية) . واللغة الشعرية في النهاية لها أيضاً قدر من المعجم الخاص ، ولها مصطلحها ، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التي يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms . وهناك بيطمية الحال مدرسو شعرية تعني رعاية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) في حين تعارضها مدارس أخرى .

وهل هذا قلغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي يتعكس عليها التحريف الجمالي التمسيد للمكونات اللغوية للعمل ، أو - بعبارة أخرى - الانتهاك التمسيد لقانون اللغة المعيارية . فإذا تعوروا ، على سبيل المثال ، عملاً تحقق

الكامة التي تشكل خلفية العمل الفني أو مهاده ، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمانية . ولتقريب المصطلحين نذكر أنها يستخدمان في علم النفس ، وبخاصة عند مدرسة الجشطالت ، في مجال الإدراك ، حيث يقال إن الحواس قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من إثيرات التي تأتيها ؛ ففي مجال السمع ، مثلاً ، يصل إلى الأذن عدد من الأصوات ، لكن السمع يركز على بعضها ، فتصبح هذه الأصوات أممية ، في حين يظل سائرهما في الخلفية . ويستخدم التشكيلون من أهل الفن المصطلحين بمعنى قريب ، إذ إننا ننظر إلى لوحة ، مثلاً ، نشاهد بعض عناصر اللوحسور أو التكوين في « أمامية » اللوحة ، في حين يكون سائر العناصر في الخلفية .

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضاً ؛ ففي الوقت الذي تسمى فيه الأولى إلى التوصل ، يتعقير هذا التوصل إلى الوراء في اللغة الشعرية ، حيث تستغل حدا أقصى من الأمانية ، لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهمة . ويغذ موكروفسكي من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمانية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة في العمل الأدبي ، فوحدة العمل الأدبي وحدة داخلية ، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل ، سواء كانت هذه الحالات متوليفة أو متعارضة ، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تتابع من خلال وجهتين للنظر . فالتنظر للغة الشعر يطرح المشكلة - تقريباً - على النحو الآتي : هل يحد الشاعر مقبدا بقوانين norms اللغة المعيارية ؟ أو ربما تسام - كيف يفرض هذا القانون norm نفسه في الشعر ؟

ومن ناحية أخرى ، يريد للنظر للغة المعيارية أن يعرف - قبل هذا - إلى أي حد يمكن أن يستعمل عمل شعري ما مادة للتحقق من قانون ماهر معياري . وبعبارة أخرى ، تهتم نظرية اللغة الشعرية في المقام الأول بوجود الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية - أساساً - بوجود التشابه بينهما . ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أي تمارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين في البحث ؛ وهناك فقط اختلاف في وجهة النظر وتوضيح المشكلة . وتتوالى دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضلية اللغة الشعرية . ومن الناحية الإجرائية إننا سوف نفهم هذه المشكلة العامة إلى عدد من المشكلات الخاصة .

(٩) حول التشكيلين الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :

Russian Formalism: History, Doctrine, by Victor Erlich; second revised edition; Mouton, London. The Hague, Paris, 1965.

أما من حلة براغ فنظر :
The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics; by Thomas Winner. Poetica, (Amsterdam), 8, 1973.

بالوظيفة المختلفة لكل من الشكاكين المعبرين (المعاري والشعري) . وهذا هو لب المشكلة . وظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأسامية القول . والأمامية Foregrounding عكس الآلية auto-matization ، أي لا آلية deautomatization الفعل ؛ فكلمة كان الفعل آلياً ، قلّ الوعى في تضلّده ، وكلّما كان أسامياً ، زاد الوعى تماماً . ويمكن القول موضوعية : إن الآلية تخطط للواقعة ؛ في حين تنهك الأمامية هذا التخطيط . إن اللغة المعيارية في أنفى أشكالها ، مثلها مثل لغة العلم بتكوينها الصيغى بوصفه هدفاً لها ، تتجنب الأمامية : ومن هنا ، فإن تعبيراً ما جديداً ، يُعدّ أمامياً بسبب جديده ، يصبح آلياً على الفور في بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه . والأمامية شائعة في اللغة المعيارية ، بطبيعة الحال ؛ فهي تشيخ في الأسلوب الصغرى ، على سبيل المثال ، وعلى نحو أكثر في المقالات . لكنها هنا تكون ثانوية دائماً بالنسبة للتوصيل ، ذلك أن هدفها هو جذب انتباه القارئ (السامع) ليزداد قرباً من الموضوع المعبر عنه بوسائل أمامية التعبير . وقد عالج هافرانيك Havranik بالتفصيل كل ما قبل هنا من الأمامية والآلية في اللغة المعيارية في بحث له في هذه الحلقة^{٢٢} ، غير أننا هنا ممتنعون عن التعميم . ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حداً أقصى من التكثيف الذى يطلع بالتوصيل إلى الراء ، على أساس أن هذه اللغة هي الخلف من التعبير ، وأنها مستخدمة لذاتها فقط ؛ ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام . وعلى هذا يكون السؤال - إذن - من كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية في اللغة الشعرية . قد تنشأ فكرتورى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمي ، أي أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أمامياً ، وربما تكون كلها أمامية . غير أن هذه الفكرة يجنبها الصواب ، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط ، مادام من المحال عملياً أن تتحقق مثل هذه الأمامية التامة في كل المكونات . ذلك أن أسامية أحد المكونات لا بد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر^{٢٣} ، وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية ، فإنه يمكن الإشارة أيضاً إلى أنه لا يجوز التفكير في إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعري ما ؛ وهذا لأن أسامية مكون ما تتضمن ما يجعله في الأمام ؛ فوجود وحدة في أسامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدتين أخرى تبقي في الخلفية . ومن ثم قد تُظهر الأمامية العلة المتزامنة كل المكونات اللغوية في المستوى نفسه ؛ ولهذا تتحول إلى آلية جديدة .

ينبئ - إذن - أن تُلمس الوسائل التي تحقق بها اللغة الشعرية الحد الأقصى من الأمامية في مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية . وهذه الوسائل تكمن في صفق تماكس الأمامية ونظاميتها ، حيث يكشف هذا التماسك من نفسه في حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامى داخل عمل ما يحدث في اتجاه ثابت ؛ ومن ثم فإن عدم آلية المعاني في عمله يعنى يحدث بشكل متماثل بواسطة الانتخاب معجمي (المزج التجاذب للمعاني المتناقضة للمعجم) ، كما يحدث بشكل متماثل معاً بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاذبة معاً في السياق . وكلا الإجراءين يقضى إلى أسامية المعنى ، ولكن على اختلاف فيما بينهما ، كما أن انتظام أسامية مكونات عمل شعري ما تكمن في تنويع العلاقات للتداخلة لكل من هذه المكونات ، يعنى

فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام المعامى مع المعاري ؛ ينضج لنا ، آنذاك ، أن المعاري لن ينظر إليه على أنه تحريف للمعاري ، وإنما المعامى هو الذى يظهر بوصفه تحريفاً للمعاري ، حتى لو كان المعامى متوقفاً من حيث الكم . إن انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنظم - هو الذى يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر . وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما ، كان انتهاكه أكثر ثرواً ، ومن ثم كثرت إمكانيات الشعر في تلك اللغة . ومن ناحية أخرى ، كلما قلّ الوعى بهذا القانون ، قلت إمكانيات الانتهاك ، ومن ثم تقل إمكانيات الشعر . وهكذا فإنه في بداية الشعر التشيكي الحديث ، عندما كانت درجة الوعى بقانون اللغة المعيارية ضعيفة ، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكها لا تختلف كثيراً عن الألفاظ الجديدة للمعنى لاكتساب قبول عام ، فأصبحت جزءاً مما هو معيارى ، ولهذا حدث اضطراب في التصريق بينهما . وشمال أشد حالة بولاك M. Z. Polak (١٨٥٦-١٩٨٨) ، وهو شاعر رومانسى مبكر ، تعد تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية . (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية فقرة ، ومعلم ١ ، ص ٧) .

وقد يظهر التحليل البيئى لقصائد بولاك * أن يورف يورجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت في أثناء النهضة القومية التشيكية) كان له حق (في تقييم شعر بولاك إيجابياً) . ونحن نورد هنا هذا الخلاف في تقييم التعبيرات الجديدة لبولاك على الأقل ، لتوضيح العبارة التي تقول ، عندما يكون قانون اللغة المعيارية ضعيفاً ، كما كان الحال في حقبة النهضة القومية ، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بها تخليد هذا القانون ، وتلك التي تقصد من أجل الانتهاك لالتصامك والشرى فيه . ولهذا فاللغة في ظل قانون معيارى ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل .

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة للمعاري ، التي يمكن أن نصفها بالنسبية ، لها أيضاً جانبها الإيجابى ، الذى هو ، بطبيعة الحال ، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية وتطبيقاتها . ذلك أن عدداً كبيراً من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا يتصرف عن قانون ما هو معيارى ؛ لأنها تشكل الخلفية التي تعكس انحراف العناصر الأخرى .

ومن هنا يستطيع مظهر اللغة المعيارية أن يضم أعمالاً شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن الأخرى التي هي غير منحرفة . وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعري تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال .

ويتعلق السؤال الثالث الخاص ، الذى سوف نحاول الإجابة عنه ،

* من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد مرّ بوضوح ، في ملاحظاته المعممة على قصيدته ، أعمالاً سريرية قليلاً (معتمداً بشكل واضح على التعبيرات الجديدة والكلمات المأدرة الجديدة) من تلك التي استخدمها من أجل تعبير شعري أفضل ؛ وهي تلك شاهدنا من تعبيرات شعرية جديدة .

** يوهانلاف هافرانيك : الاختلاف الوطنى للغة المعيارية في : Prague School Reader, PP. 3-61 - Ed

*** حللت المترجمة فقرة تتضمن أمثلة عامة بالشعر التشيكي ، وهي غير دالة بالنسبة للغة العربية .

يكون عنصر ما أمامياً وفقاً لقوانين اللغة المياريّة، وليس أمامياً في عمل بعينه؛ لأنه يكون متوافقاً مع آلية القانون الشعري. فكل عمل شعري يترك في إطار خلقية بعينها من التقاليد، أي من بعض القوانين الآلية؛ مع أخذ تلك التي تشكل الانحراف في الحسبان. والمظهر الخارجي لهذه الآلية هو السهولة التي يكون بها الإبداع ومثاق هذا القانون، حيث يولد الخلف الأقل تكراراً لمعاني الأسلاف، وحيث الميل إلى الشعر للهجر في الحلفاء غير الصليبية بالأدب. والدليل على الكثافة التي أتوا بها الاتجاه الجديد في الشعر، بوصفه تحليلاً للقانون التقليدي، هو ذلك الاتجاه السلي للحد المحافظ، الذي يحد الانحرافات المتعددة أخطاء مضادة للجوهر الحقيقي للشعر.

وعلى هذا خلقية التي ندرها للعمل الشعري، بوصفها حافية للمكونات غير الأمامية، ومقاومة للناقص الأمامية، تكون مزبوجة؛ أي قائمة على قانون اللغة المياريّة والقانون الجمالي التقليدي. وكذا الخلقية كرامة دالة؛ ومن ثم تصبح إحداها هي المهيمنة بشكل محسوس. فلي فترات الأمامية القوية للناقص اللغوي، تكون خلقية قانون اللغة المياريّة هي المهيمنة، في حين يكون القانون التقليدي هو المهيمن في فترات اعتدال الأمامية. وإذا كان الأخير قد حمل بشدة قانون اللغة المياريّة، فقد يشكل تحطيمه المحتمل، حل التعقيب، تقييداً لهذا القانون، ويكون هذا بتحديد بسبب توسط. والملاقات المتبادلة لناصر العمل الشعري، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، هي التي تولّد بعينه؛ وهي بنية ديناميّة تتضمن التطارب والاختلاف الذي يكون كلاً فيها متسلاً، مادام كل واحد من مكوناته لا يفتت الموحدة وفقاً لملاقته بالكل.

ومن هنا يصبح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المياريّة أمر لازم للشعر، ويؤونه أن يكون هناك شعر؛ ذلك إذا أردنا من الآن فصاعداً أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية التمييزية للأمامية. وعلى هذا ينبغي ألا يُعدّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المياريّة من قبيل الأخطاء؛ لأن ذلك يعني رفض الشعر خاصة في وقت، مثل الوقت الحاضر، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للناصر اللغوي. وينبغي حساب ذلك في بعض الأعمال الشعرية، أو في بعض الأنواع؛ فالضمون consent مادة الموضوع (subject matter) فقط هو الذي يكون أمامياً؛ ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتبلى به. ولهذا ينبغي ملاحظة أنه في عمل شعري ما، كما كان نوعه، لا يوجد حدود ثابتة لأي فرق أساسي بين اللغة والموضوع. فموضوع عمل شعري ما لا يمكن أن يحكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلالي للعمل (نحن لا نريد أن نؤكد، بطبيعة الحال، أن علاقته بالواقع لا يمكن أن تنصع ضالاً من عوامل تركيبه، مثلاً هو في الواقعية، حل سبيل المثال). والدليل على هذا القول يمكن أن يقدم بشكل أكثر تفصيلاً. وعلى أية حال، فلنحدد أنفسنا بأكثر التقاط أهمية؛ يعني أن السؤال عن الصدق لا يصبح فيما يتعلق بموضوع عمل شعري ما، لأنه سؤال لا معنى له؛ إذ حتى لو وضعناه ثم أجبنا عنه بـ «نعم» أو «لا»، كما ينبغي للحال أن يكون، فإنه لا يتضمن تقييماً فيما للعمل، ذلك أنه يمكن أن يقدم في تحديد مدى قيمة العمل اللغوية فقط. وإذا كانت بعض الأعمال الشعرية تلح على الصدق، فإن هذا التأكيد يندم فقط في إعطائه الموضوع ثلوثاً دالاً معنياً. ويختلف وضع الموضوع اختلافاً كلياً في حالة القول

في كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل. ويصبح المكون الأعلى في الترتيب التصاعدي (المباركي) هو العنصر المهيمن، حيث تقيم كل المكونات الأخرى، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن. فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسي في العمل الشعري؛ إذ هو الذي يوجه الحركة، ويحدد العلاقات لكل المكونات الأخرى. إن مادة عمل شعري ما تتواضع مع العلاقات المتداخلة للمكونات، حتى لو كانت في حالة عدم أمامية كاملة.

ومن ثم تظهر دالياً، حتى في القول الذي يهدف إلى التوصيل أيها، العلاقة الكامنة بين التلون الصور والمعنى، وتركيب الجملة النحوي، وترتيب الكلمات، أو علاقة الكلمة - بوصفها وحدة ذات معنى - بالتركيب الصور للنص، والاختيار المصممي الموجود في النص، وبالكلمات الأخرى بما هي وحدات للمعنى في سياق الجملة نفسها. ويمكن القول إن كل عنصر لغوي يكون مرتبطاً بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة للتمسك، بالناصر الأخرى على نحو ما. ويتكون هذه العلاقات في القول الذي يهدف إلى التوصيل، في جانبها الأكبر، مجرد إمكان؛ لأن الانتباه لا يُسترحى لوجودها أو لعلها المتداخلة. وعلى أي الأحوال يكفي قلقة توازن هذا النسق في بعض أجزائه، حتى يُقيل شبكة علاقته بالكامل إلى اتجاه بعينه، ثم تبيته في تنظيمه الداخلي، حيث يظهر التوتر في قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماصة أحادية الجانب)، في حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بواسطة الآلية المدركة كخلفية مرتبة بشكل متصّدق). هذا التنظيم الداخلي للملاقات سوف يختلف وفقاً لشرط التوضيح، أي شروط العنصر المهيمن. ويتحدد أكثر: في بعض الأحيان يكون التلون الصور محكوماً على معنى (عن طريق إجراءات مختلفة)، وأحياناً من ناحية أخرى، يكون بناء المعنى محدداً بالتلون الصور؛ وفي أحيان أخرى، ربما تكون علاقة كلمة ما بالمعجم في الأمام، ومن ثم تكون مرة أخرى - علاقته بالبنية الصوتية للنص. أما العلاقات للمعنة، وأي منها سيكون أمامياً، وأي منها سيأتي آتياً، وما اتجاه الأمامية المرفوع - ما إذا كان من العنصر دا إلى العنصر «ب»، أو العكس بالعكس، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن.

من هنا يتجلى العنصر المهيمن وحدة العمل الشعري؛ وهي، بطبيعة الحال، وحدة من نوعه هو، ذات طبيعة يطلق عليها في علم الجمال عادة والوحدة في الترويع؛ فهي وحدة ديناميّة، حيث إننا نندرك في الوقت نفسه الانسجام وصدمة الانسجام، والتضارب والاختلاف. والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذي يحقق هذا التطارب؛ أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه. وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المياريّة، أو من وجهة نظر القانون الشعري، أي مجموعة القواعد الواسعة الثابتة داخل تركيب مدروسة شعريّة سابقة، انحلت تحل بسبب الآلية، عندما لم تعد تُترك بوصفها كلاً تاماً لا يتفصل ولا يتجزأ. وبعبارة أخرى، فإنه من الممكن في بعض الحالات أن

• حلفت المرحمة مسطراً لأنه يتضمن مثلاً غير دال بالنسبة لنا.

الذي يهدف إلى التوصل . فهناك علاقة معينة للموضوع بالواقع ؛ وهي علاقة ذات قيمة مهمة ، وهي تُعدّ مطلباً ضرورياً . ومن هنا ، يمكن من الواضح في حالة التغير الصحي أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية .

ومن ثم يكون مضمون عمل شعري ما هو وحده الدلالية الأوسع . وفي حدود عمل الفني ، يصبح لهذا المضمون خصائص بعينها ، لا تقوم بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية ، لكنها ترتبط بها ، مادامت العلامة وحيدة إشارية عامة (خاصة استغالة عن أية علامات خصوصية أو منظومة من العلامات ، ولهذا فربما يؤدي نفس الموضوع بوسائل لغوية مختلفة دون أن يحدث ذلك تغيرات أساسية ، أو حتى ربما يتنقل في مجموعة من العلامات مختلفة كلية ، كما يحدث في تحول الموضوع من فن لآخر) ، ولكن هذا الاختلاف في الخصائص لا يؤثر في السمة الدلالية للموضوع . ومن هنا يلزم ، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية ، حيث يكون الموضوع هو المهيمن ، ألا يكون هذا الأخير « مساوياً » للواقع ، حتى يبرسه عنه بشكل مؤثر (صادق ، على سبيل المثال) بقدر الإمكان ؛ ذلك أن المضمون جزء من البناء ، تحكمه قوانينه ، ويقع وفقاً لعلاقته به .

وإذا كان هذا هو الحال ، فإنه يلزم الرواية ، مثلها مثل الشعر الغنائي ، ذلك أن إنكار حق العمل الشعري في انتهاك قانون للمعيار مساوٍ لإنكار الشعر نفسه . ولا يمكن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تمثيلاً غير مختلف جلياً عن المضمون ، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماماً من الأهمية : فثابتها هو مجموع كل المكونات ، وديناميته نشأة التحديد من التثرير الذي يكون بين العناصر الأهمية والعناصر الخلفية . وهناك ، بالصدفة ، عدد من الروايات والمقصص القصيرة التي تكون المكونات اللغوية فيها أهمية تامة . وهكذا ، فالتغيرات التي تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى في حالة الشعر ، قد تدخل غالباً في البهرس الحقيقي للعمل ؛ وهذا قد يحدث ، على سبيل المثال ، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة .

ويبقى مشكلة القيم الجمالية في اللغة بعيدة عن مجال الشعر ؛ إذ يلعب وأي تشكيك معاصر إلى أن « التقييم الجمالي يجب أن يتّخذ من اللغة ، مادام لا يوجد مجال لتطبيقه . فالتقييم الجمالي مفيد وضروري في الحكم على الأعمال ، وليس اللغة » (ج . هالبر Haller ، مشكلة اللغة الصحيحة) . وسوف أتترك جانباً هذا النقطة غير الدقيقة اصطلاحياً بين الأسلوب واللغة ، ولكن أريد أن أشير ، معارفاً لبحث هالبر Haller ، إلى أن التقييم الجمالي حصل مهم جداً في تكوين قانون اللغة المعيارية ؛ فمن ناحية لأن التهذيب الواعي للغة لا يمكن أن يقوم بكونه ، ومن ناحية أخرى لأن التقييم الجمالي أحياناً ، وإلى حد ما ، يحدد تطور القانون المعيارى .

ولنبداً بتناقشة عامة في مجال الظواهر الجمالية . فمن الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن . يقول ديسوار Desvot حول هذا : « إن النضال من أجل الجميل لا يحتاج لأن يكون محدوداً في تحكيمه بأشكال محددة للفن . فاللهجات الجمالية تكون ، على العكس ، فعالة لدرجة أنها تؤثر علاقة في أفعال الإنسان كلها » . وإذا كانت مساهمة الظواهر الجمالية بهذه السمة حقا ، فإنه يصبح واضحاً أن التقييم الجمالي له مكانة خارج الفن . ويمكن أن نذكر ، على سبيل

المثال ، العوامل الجمالية في الانتخاب التزاوجي وفي الموضة ، وفي الديالكت الاجتماعية ، وفي فنون الطهي . . . الخ . وهناك ، بطبيعة الحال ، اختلاف بين التقييم الجمالي في الفنون وخارج الفن . ففي القرن يهتف التقييم الجمالي بشكل ضروري في أعلى مراتب القيم التي يتضمنها العمل ، في حين تتراجع مكانته خارج الفن ، ويكون دائماً ثانوية . وطبقاً لهذا فإننا نقيم في الفن كل عنصر في حدود بنية العمل المقصود ، ويحدد المعيار في كل حالة مفردة وظيفة العنصر داخل هذه البنية . أما خارج الفن ، فالعناصر المختلفة المطلوبة لتقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي ؛ ويصبح المحك هو المعيار المستقر الذي يطبق على العنصر المقصود ، أينما ظهر هذا العنصر . وعلى أي الأحوال ، فإذا كان مجال التقييم من السعة ، على هذا النحو ، بحيث يشمل تقريباً « أفعال الإنسان كلها » ، فإنه يكون - حقا - غير متمثل إلى حد بعيد أن اللغة ينبغي أن تستقي من التقييم الجمالي ؛ ومبرارة أخرى ، أن استخدامها قد لا يكون موضوعاً بالنسبة لقوانين التثاقق . والدليل المباشر على ذلك أن التقييم الجمالي أحد المعايير الأساسية للنقاء ، كما أنه لا يمكن تصوره تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالي .

(حلف لترجم من التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة ، ودامشي ١٠٥ ، ٩) .

والتقييم الجمالي له وضعه الأساسي اللازم في تهذيب اللغة بشكل واضح ، وهؤلاء الصفاتيون الذين يتكبرون صلاحته ، يبررون ، بدون وعي ، حكمهم بناء على غيرهم الشخصية ؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جالية ، لا يوجد شكل آخر يمكن لتهذيب اللغة السليمة ، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر عقلانية من الصفاتية . وهذا لا يعني أن الذي يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحق في الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصي ، كما فعل ذلك بالصفط الصفاتيون . فمثل هذا التدخل في تطور اللغة المعيارية يكون فعلاً وهدافاً - فقط - في الفترات التي يكون فيها التقييم الجمالي الواعي للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية - كما كان الحال في فرنسا في القرن السابع عشر .

وفي عصر آخر ضمنيا العصر الحالي ، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مالوفة في تهذيب اللغة السليمة ؛ ذلك أنه ينبغي على الذي يكون فعلاً في تهذيب اللغة السليمة أن يجرى ألا يفرض على اللغة المعيارية باسم لغة منضبطة ، حالات من التثوير تنتهك القانون الجمالي (منظومة القوانين) المعطى في لغة تامة . ويمكن القول بوضوحية ، إن التدخل بدون الانتباه للقوانين الجمالية يسوق تطور اللغة أكثر مما يطورها . فالقانون الجمالي ، الذي لا يختلف من لغة إلى لغة فقط ؛ بل يختلف أيضا بسبب العصور المتطورة المختلفة في تاريخ اللغة نفسها . هذا القانون يجب أن يتحقق مع عن طريق البحث العلمي ، كما يجب أن يوصف على نحو مبسوط بقدر الإمكان ، (لم نحس هنا في هذا السياق التكوينات الوظيفية الأخرى ، التي لكل منها قانونه الجمالي) . هذا هو السبب في الأهمية الكبيرة للسؤال عن الطريقة التي يؤثر بها التقييم الجمالي في تطور معيار اللغة المعيارية . ولعلنا في اختيارنا أولاً الطريقة التي يتزايد بها معجم اللغة المعيارية ويتجدد . فالكلمات التي تتولد من العامية أو اللهجات ، أو اللغات الأجنبية ، تكون ، كما نعلم من تجربتنا

مستقلا عن التركيب المتغيرة في الفن الشعري . فاكشاف الفنانين الجمال المقبول في لغة معيارية معينة والقصص عنه قد لا يكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط . ولكن أيضا ، وكما قيل من قبل ، لأهمية العملية في تيليها . ولتعد الآن للغة الفرنسية في دراستنا ، ونطرح أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر .

فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة ، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها . وهل هذا فليس هناك ما يبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء ، خالقين للغة المعيارية على النحو الذي يعلمهم مسئولون عن حالتها الحاضرة . وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر ، بما هو مادة للوصف العلمي ، لمعيار اللغة القياسية ، ولا إنكاراً لعلية أن تطور قوانين اللغة المعيارية لا يحدث بدون تأثر بالشعر ؛ فتصميم قانون اللغة المعيارية ، مع ذلك ، هو الجوهر الحقيقي للشعر ؛ ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون . وهذا ما صاغه ويوضح فريدريش برونر (*Friedrich Bruner*) في وقت مبكر جدا ١٩١٣ (المهمة على مادة اللغة ، مجلة اللغة الجديدة ، عدد ٢٠) :

« لا يمكن أن يكتب الفن الحديث ، ولتتميز في جوهره ، دائما وفي كل مجال باللغة المعيارية وسعها ؛ ذلك أن القوانين التي تحكم التوصيل المادي للفكر لا ينبغي أن تُفرض على الشاعر بطلاق ، وإذا أصبحت امتدادا غير محتمل و «الشاعر الذي يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة ، يبحث أكتالا شخصية من التعبير الحسي ، وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحسده الإبداعي ، ويدون قيود أخرى أكثر من تلك التي يفرضها عليه إلمامه الخاص . والحكم النهائي سوف يقدمه الرأي العام » . ومن ثم أن نقارن مقولة برونر هذه بمقولة أخرى لمالكس هالر *Haller* سنة ١٩٣١ ، (مشكلة اللغة السليمة) : « يحاول كاتبنا وشعرنا في علمهم الإبداعي أن يستبدلوا بالمعرفة المشغلة بلغات اللغة نوعا من البراعة الخيالية ، هم أنفسهم غير مقتنعين بها بجدية . إنهم يدهون لأنفسهم حقا لا يمكن إلا أن يكون امتيازاً غير عادل ؛ فاشياء مثل المهارة ، والموهبة ، والإلهام ، أو ما إليها لا يمكن أن توجد في نفسها ولنفسها ، إنما مثل الإحساس المشهور باللغة ؛ إنه يمكن فقط أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة السليمة . فلهذا استناد وادخا إلى الأدوات الكلامية للغة ، لم يعد مؤكدا أكثر من أي فعل تحمكي آخر » . إذا قارنا مقولة برونر بمقولة هالر ، فإننا نجد الاختلاف الأساسي وأصبحا دون أي تعليق . ولندكر أيضا نقد يونجمان *Jungmann* لمصطلح بولاك *Polak* (سمع الطيبة) ، التي يستشهد بها في مكان آخر من هذه الدراسة . لقد بين يونجمان هناك ، وهل نحو دقيق تماما ، أن السمة المميزة للغة الشعرية هي « عدم شيوعتها » ، أي ، صفتها التحريفية . وعلى الرغم من كل ما سبق قوله هنا ، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألا يكون دون أهمية بالنسبة للشعر ، مادام هذا القانون هو بالتحديد الخلقية التي تنعكس عليها بنية العمل الشعري ، وهو الذي على أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحميا ؛ ذلك أن بنية عمل شعري ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها – بعد وقد معون – إذا ما انعكست على خلقية قوانين اللغة المعيارية التي تنيرت بعد ذلك .

الذاتية ، مأخوذة بسبب جديتها وعدم شيوعتها ، أي ، من أجل أهداف خاصة بالأدبية ، حيث يؤدي التقييم الجمالي دائما دورا مهما . والأكتاف الشعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضا بالطريقة نفسها ، على الرغم من أننا أيضا في هذه الحالات نتقبل أسبابا خاصة بالتوصيل (الحاجة إلى طار جديد للمعنى) . وضع ذلك ، فالتأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليس محدودا بالألفاظ ؛ فالألفاظ الصوتية والنسوية (الكليشات) يمكن أيضا ، على سبيل المثال ، أن تقتبس – والأخير يكون لأسباب جمالية فقط حيث إنه من الصعب أن تكون هناك أية ضرورة خاصة بالتوصيل تستدعي تغيير الجملة والتركيب الصوتي الشائع في سحن . وبما هو مثير جدا في هذا الجانب ما لاحظته الشاعر ج . كوكسو *Cocqueux* في كتابه السر الاحترافي *Le secret professionnel* (باريس ، ١٩٢٢ ، ص ٣٦) من « أن ستيفان ما لارييه *Stephane Mallarme* مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يبي الصحفيون ذلك » . وعلى سبيل التوضيح ، ينبغي أن نشير إلى أن ما لارييه كان يعلم بشدة العلاقات النحوية والسقن اللفظي في الجملة الفرنسية المثبتة بشكل لا يقارن بالنتيجة ، حتى صار عاملا نحويا . وعلى الرغم من هذا التطعيم المركز أو ربما بسبه ، فإن ما لارييه أثري تطور تركيب الجملة في اللغة المعيارية .

إن تأثير التقييم الجمالي على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره ، وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام النظرين . وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال ، دراسات مجسبة قليلة حول قبول التصورات الشعرية الجديدة في اللغة التنشكية ، وعن أسباب ذلك الغيرة* ، ... غير أنها لاتزال باقية كمحاولة مبرهنة . ومن الضروري أيضا البحث عن طبيعة التقييم الجمالي ومستواه في اللغة المعيارية . والتقييم الجمالي يتأسس هنا (كما هو دائما ، عندما يتأسس على بناء فني) على معاييرها صلاحية مؤكدة بشكل عام . أما في الفن ، بما في ذلك الشعر ، تكل عنصر يتيم من خلال علاقته بالبناء ، وتكون المشكلة في التقييم هي تحديد كيف وإلى أي مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط في البناء الكلي ؛ وما المعيار الذي يقدمه السائق في بناء ما ولا يستخدم بالنسبة لسائق آخر . ويمكن الدليل في حقيقة أن عنصرا بعينه قد يُدرك بنفسه بوصفه قيمة سلبية في حدود المعيار الجمالي الكلامي ؛ ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا ؛ ولكنه ربما يتيم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز عن أنه عنصرا الجوهري بسبب هذه السمة التحريفية بالتحديد . وليس هناك بناء جمالي خارج الشعر ، ولا في اللغة المعيارية (ولا في اللغة صومعا) ؛ ومع ذلك ، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية ، كل منها يطبق مستقلا عن عنصر لفرى معين . وهذه المنظومة ، أو القانون ، يكون مستقرا في عنصر معين فقط ، وفي بيئة لنحوية معينة . ومن ثم ، فالقانون الجمالي الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة للمعيار . ولهذا فمن في حاجة إلى وصف وتحديد خصائص القانون الجمالي في اللغة المعيارية في وقتنا الحاضر ، ولتطور هذا القانون في الماضي . وهذا واضح ، بطبيعة الحال ، كي نبدا القول بأن هذا التطور ليس

* حلفت المترجمة حوالي ثلاثة سطور ونصف لأنها تضمن أمثلة غير دالة بالنسبة لنا .

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعياري بالشعر، فهناك أيضا علاقة عكسية، تلك التي للشعر بقانون اللغة المعياري. وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية في تطور اللغة المعياري؛ وتبقى بعض الملاحظات التي من اللازم إسهانها. أولا، وقبل كل شيء، فإن ما يستحق أن يذكر هو أن الأمامية الشعرية في الظواهر اللغوية، مادامت ذات هدف خاص بها، فإنه لا يمكن أن تهدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته). وإذا ما انتقل شيء ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعياري، فإنه يصبح شيئا معماريا، بالطريقة نفسها التي تقتبس بها اللغة المعياري أي شيء من أي وسط لغوي آخر؛ حتى المبالغ إلى الاقتباس وما يكون هو نفسه: فالكلمة المعمارية من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة عائلية لسبب خارج عن الجمالية؛ أي لأسباب خاصة بالتوصيل؛ وعلى العكس، فالمبالغ إلى الاقتباس من لهجات وقطعة أخرى، مثل العامية، ربما يكون لأسباب جمالية. والاقتباس من اللغة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر. ومن ثم، تظهر التغيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكتيزات جمالية جديدة، وتتسم ملاحظتها الرئيسية بعدم التوقع، والتلذذ، والتفرد، في حين تتجه التغيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل، من الناحية الأخرى، نحو أنماط أصلية مألوقة، يمكن تبويبها بسهولة في تصنيف معجمي. ما وعده هي الخصائص التي تسمح بقابليتها للاستعمال العام. وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة، مع ذلك، مكونة من وجهة نظر استعمالها العام، ربما تكون وظيفتها الجمالية؛ بذلك، معرضة للخطر؛ ولهذا فهي تشكل بطريقة غير متعادلة، بتحويلها الشديد للغة، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى...

(حذف المترجم عن التشبيك في الإنجليزية صفتين ونصف صفحة، وهامشي ٧، أ).

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعياري، في اقترابها المتبادل أو بعدها المتزايد، تتغير من زمن إلى آخر، بل في إطار الحقيقة الزمنية الواحدة. وولغا هذا القانون المعياري نفسه، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه. وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات؛ فالكاتب، قبل الروائي مثلا، ربما لا يكون مشوها العناصر اللغوية في عمله على الإطلاق؛ (لكن عدم التحريف هذا، كما لو حظ من قبل، هو في ذاته حقيقة في التركيب الكلي لمعلمه) أوريا يحرفها، لكنه يفضع التحريف اللغوي للموضوع بإعطائه توليها معياريا، فربما لمجموعه، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف، على سبيل المثال، أوريا كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر اللغوية في ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف اللغوي، أو لتأكيد التماثل بين الموضوع والتعبير عنه لشيء. ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأولى إلى الثالث، تزايد التغليب بين اللغة الشعرية واللغة المعياري. وليس هذا التصنيف، بطبيعة الحال، إلا مجرد تخطيط يهدف التبسيط؛ ذلك أن الموقف الحقيقي أكثر تعقيدا.

وعلى أي الأحوال، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعياري واللغة الشعرية لم تستد أهمية الشعر، بوصفه الشكل الفني الذي يستخدم اللغة مادة له، لا بالنسبة للغة المعياري، ولا بالنسبة للغة أمة ما على العموم. فالوجود الفعل للشعر في لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة، (حذف المترجم عن التشبيك في الإنجليزية سبعة أسطور). والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتبويبها بشكل عام، وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه. إن الشعر يعطي اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة للمتطلبات الجديدة، كما يعطيها، سريعا أغنى في وسائل تعبيرها. والأمامية تظهر على السطح أمام عين المراقب، حتى تلك الظواهر اللغوية التي تبقى معجزة دائما في القرون الذي يهدف إلى التوصيل، على الرغم من أنها عوامل مهمة في اللغة. ومن ثم، وعلى سبيل المثال، تظهر الرمزية التشبيكية، بخاصة شعر (و. بريجينا) O. Brezina (١٨٦٨ - ١٩٢٩)، أمام الوعي اللغوي جوهر معنى الجملة والطبيعة الدنيابة لتربيتها. وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذي يهدف إلى التوصيل، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعاني المتراكمة تدريجيا للكلمات المقتردة؛ أي، بدون الحاجة إلى وجود مستقل. وآلية التصميم الدلالي للجملة تغطي الطبيعة الحقيقية للظاهرة، فتظهر الكلمات والجمل ليصبح بعضها بعضا ضرورة واضحة، وكما تمحدها طبيعة الرسالة فقط. ثم يظهر عمل شعري ما تكون فيه العلاقة بين معاني الكلمات المقتردة ومضمون الجملة أمامية. وهنا لا يؤدي نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعي وغير واضح، ولكن تحدث ظفرات دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة، تلك التي تكون غير مشروطة بمتطلبات التوصيل، ولكنها معطاة في اللغة نفسها. ووسائل تحقيق هذه التغيرات المفاجئة هي التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصلي ومستوى المعنى المجازي والاستمراري؛ في بعض الكلمات في جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازي، في حين تفهم في الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلي. ومثل هذه الكلمات، التي تحمل معنى مزدوجا، هي بالتحديد المواضيع التي تحدث فيها الانكسارات الدلالية. وهناك أيضا أمامية العلاقة بين موضوع الجملة والأنفاظ؛ ومثلها مثل العلاقات الدلالية المتبادلة للكلمات في الجملة. ذلك أن موضوع الجملة يظهر، بعد ذلك، عورا لجذب الانتباه المحطى منذ بدايتها، حيث يكون تأثير الموضوع على الكلمات، والكلمات على الموضوع، مكشورا، بحيث يمكن للغة المتحدثة أن تحس بتأثير كل كلمة في الكلمات الأخرى. وتقبل الجملة حية أمام عين المتكلمة المتشكلة؛ وينكشف البناء بوصفه تناغما للفقى. (ما صيغ هنا منطقيا، يجب أن يتقبل، بطبيعة الحال، كما لو كان إدراكا حسييا غير مصاغ، اختزن بعيدا للمستقبل في شعور الجماعة المتكلمة). ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك، ولكننا لن نورد مزيدا من الأمثلة. لقد سينا إلى أن تقدم شاهدا على القدرة التي ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة للغة تكمن في حقيقة أنه فن.

(حذف المترجم عن التشبيك الصفحات التسع ونصف الصفحة الأخيرة)

• حصلت لفرجة حوالي ثلاثة أسطور يشير فيها المؤلف إلى أمثلة خاصة بالأبيات التشبيكيين، فهدالة بالنسبة لنا.

علم الأسلوب ووصلته بعلم اللغة

صلاح فضل

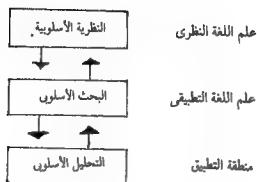
علم الأسلوب :

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة ، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة ، فإنه يبرز خلال عملية التلقى بشكل لا تستطيع مناهج علم اللغة التقليدية ، من نحوية ودلالية ، أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته . كما أن الوصول إلى تعريف دقيق لمقولة الأسلوب لا يتم إلا بتحديد نظريته ، ومعرفة طبيعة العلم الذي يكرس له بوصفه فرعاً لعلم آخر أو قائماً بنفسه . ففى نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكانها العلمى الدقيق . وعلى هذا فإنه إذا تصورنا علم الأسلوب جزءاً من علم اللغة ، كان علينا أن نحلل نظريته إلى عناصرها المختلفة ، فتجعل أسلوب النصوص الأدبية تطبيقاً جزئياً لمقولة أسلوبية عامة ؛ وحينئذ تعتمد النظرية الأسلوبية على علاقة النظام اللغوى العام - بمفهوم « سوسير » - بأسلوب نص معين كمظهر للكلام ، ويتمين عليها أن توضح بعض التصورات المهمة فى الأدب ، مثل أسلوب مؤلف معين ، أو جنس أدب بأكمله ، وما يعتريه من تطور أو تغير على مر العصور .

فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية ، أو من العلم الذى تنتمى إليه كفرع جزئى منه ، وتخضع لشروطه العامة فى التحقيق والتزييف ؛ وهى فى معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءاً من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية ومثالها . لهذا فإنه فى مقابل « علم اللغة التطبيقي » تقوم عملية « البحث الأسلوبى » التى تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية ، وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد ، بالتضافر مع العلوم الأخرى فى مناطق تلاقيها . وفى البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية - وهى التى نعتينا هنا - ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب فى مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية .

اللغوى التطبيقي - يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب ، واللغة والحياة من جانب آخر . وهنا تنجم صعوبة أخرى فى البحث الأسلوبى ، نابعة من أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى ، كما

ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكاليات فى مجال الأسلوب ، تشبه ما وجده العلماء بين علمى اللغة النظرى والتطبيقي . ولا يمكن إقرار هذه العلاقة مالم تقم على أساس أن البحث الأسلوبى - مثله فى ذلك مثل البحث



(شكل ١٠)

تستكمل المعارف التي نصل إليها عبر التحليل الأسلوبي بمطابقتها على ردود الفعل الأدبية ، ومدى توافقها المنهجي مع الملامح النظرية الجمالية . فكل مجال من المجالات الثلاثة يجد الآخر ويتغذى بقولاته في الوقت نفسه . على أن هذا النموذج البسيط لا يلبث أن يتعقد بشكل واضح عندما تبرز ضرورة عقد منطقة البحث الأسلوبي مركز التقاء تنظم على ساحة بقية المجالات الجزئية المتصلة بالعلوم الأخرى غير اللغوية . (١ : ٢٨) .

ونستعد إلى هذه النقطة بالتفصيل عند دراسة علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة ، أما الآن فحسبنا أن نشير إلى أن النموذج السابق يعد بلورة متقدمة لكثير من العناصر التي ينبغي أن نتأملها على مهل ، حتى ندرك مكونات علم الأسلوب وأبعاده .

إن علم الأسلوب - طبقاً للمدرسة الفرنسية - هو « دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة » . وهذا تعريف مبسط ومقبول في مجله ، لكنه يثير كثيراً من المشكلات . ومن أهم هذه المشكلات مفهوم كل من « الفكر » و « اللغة » الذي يوشك أن يتسع تدريجياً حتى يشمل جميع وجوه النشاط الإنساني في الحياة عبر التاريخ . غير أن المشكلة المحددة هنا تتصل بكلمتي « طريقة » و « تعبير » ، فهنا يتسمان باللبس والتعقيد ، ويتميز لتوضيحهما تحليل مراتب التعبير وكميات توظيفه . فكيف نفهم « التعبير عن الفكر » ؟ هل هو فكرنا أو أي فكر آخر ؟ وما المقصود بكلمة طريقة ؟ إن مناقشة هذه القضايا ضروري لتوضيح طبيعة علم الأسلوب .

فالتعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأينية النحوية ، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وعرضه حتى يبدو في عمل شعولي كامل ، بما يحيط به من بواعث ، وبذلك فيه من مكونات . وهذا ما يجدو بعض علماء الأسلوب إلى وضع دراستهم على المستوى اللغوي فحسب ، تفصيلاً للمجال حتى يمكن تغطيته ، تاركين بقية الجوانب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلم الجمال والأدب (٢ : ١٢) . فإذا حللنا كلمة « فكر » ذاتها رأينا بعض الباحثين يفهم منها الفكر في عمومه وشموله ، داخل مراتبه ومقاصاته التي يدرس علم الأسلوب ، طرائق التعبير عنها ، مثل المحدد المعين ، والمجرد ، والحسي ،

يقضي النموذج المفترض ، بل يتم في أسعد الحالات على أيدي علماء لغة مهتمين بالأدب ، أو دارسي أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية . لكن هذا لا يعادل من الأمر الأساسي شيئاً ، وهو أن البحث الأسلوبي المعتمد على التحليل اللغوي يقع ميدانياً في المنطقة المشتركة بين العلمين ، ويتبنى إليها - على الأقل في مراحله الأولى - بالتساوي ، وأنه يمثل الحلقة الوسطى في ثالوث متكامل ، يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ، وينتهي بالبحث المنهجي الإجرائي ، ثم ينتهي إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة .

فإذا ما تأملنا العملية الأخيرة ، وهي التحليل الأسلوبي ، وجدنا أنها تتمثل في تطبيق المناهج التي أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبي يعادل الكلام ، فالتحليل الأسلوبي إذن يتعامل مع ثلاثة عناصر :

- ١ - العنصر اللغوي ، إذ يعالج نصوصاً قامت اللغة بوصف شعريتها .
- ٢ - العنصر النفسي ، الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية ، مثل المؤلف ، والمقاريء ، والموقف التاريخي ، وهدف الرسالة وغيرها .
- ٣ - العنصر الجمالي الأدبي ، ويكتشف عن تأثير النص على المقاريء ، وعن التفسير والتقييم الأدبيين له .

ومع أنه ينبغي للتحليل الأسلوبي أن يكون كاشفاً في جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة ، فإنه من الوجهة العملية كثيراً ما يغفل بعضها ، مثل مؤلف النص ، أو الموقف التاريخي ، إن لم يتضح له الدور الذي يقوم به في تكوينه . بيد أن جميع هذه العناصر مترابطة ميدانياً ، وبعضها مبنى على الآخر ، مهما خلت منها بعض التحليلات . أما دور العناصر الأدبية الخالصة ، واستنباح كيفية فعاليتها ، فإن هذا يقتضي أن تؤخذ في الحساب مقولة تلقى المقاريء لتأثير النص الجمالي ، بوصفه تدعياً للعنصر النفسي . وفي هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبية مدناً ببيانات كافية لتفسير الأدب . ويصبح الهدف الرئيسي للتحليل الأسلوبي العميق هو إدراك مدى تكامل هذه العناصر الثلاثة في تحقيق الحد الأقصى لفعالية النص . (١ : ٢٥) .

ويوضح علماء الأسلوب طبيعة العلاقة المتوازنة بين مستوياتي المجالين اللغوي والأسلوبي بالنموذج التالي : (انظر شكل ١١)

وتشير الأسهم إلى أن النظرية الأسلوبية قد تطبق على مجال التحليل بما يجاوز حدود المناهج التي أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية ؛ أي أن عمليات التحليل تولد المناهج المشربة للنظرية ، والعكس صحيح أيضاً من الناحية الأخرى ؛ إذ

• يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب في المصادر ، ويشير الرقم الثاني إلى الرقم الصفحات المذكور عنها .

هناك إذن تصورات أسلوبية خاصة بالأدب وقضاياها ؛ وهي التي ينبغي اختيار قيمتها وصلاحياتها . وهي تختلف عن نظريات الترميمات اللغوية ، التي لا تكاد تصلح لبحوث المنطقة المشتركة بين اللغة والأدب ؛ إلا أن تكيف مع أسلوب النصوص الأدبية بمقتضاياتها المحددة . ومن أهمها أن الأسلوب الأدبي لا يمكن أن يدرس جليا يمزله علما عن عملية التواصل التي يشترك فيها المؤلف والقارئ عبر النص . وهذا المفهوم على وجه الدقة هو الذي تتجاهله بعض تعريفات علم الأسلوب التقليدية ؛ فتجد « كايبر » مثلا ينطلق من مفهوم أن العمل الأدبي ذو ذاته له أسلوبه الخاص ؛ ويوضح « ستايجر » اتجاه عملية التفسير التي يصدها « مركز الثقل » بأنها « النقد الأسلوبي أو الشرح المنبثق للنصوص » .

على أن هذه المحاولات لفهم الأسلوب بوصفه أسلوب العمل الأدبي ، وتحليله وشرحه ، ابتداء من هذا العمل ذاته فحسب ، إنما كانت رد فعل لانهجيات جزئية أخرى ، تفرق في تاريخ الأدب وفي قصص حياة مؤلفيه ، وتغن في تأويل تاريخ انهماكات الروحية والفكرية ، على نحو جعلها تمضي إلى الطرف الآخر لتندعو إلى دراسة العمل الأدبي وأسلوبه وشرحه في عملية تفسيرية منبثقة من ذاته ، دون التفات إلى الظروف والملاسات النفسية المتصلة بؤلفه ، أو سياقه التاريخي . وعلى هذا نجد تلك النظرية تغفل مقولة المؤلف والقارئ ، ولا تشير إلى ظواهر إنتاج النص ولا عمليات تلقيه . وفي مقابل ذلك فإن تحليل هؤلاء الباحثين لأسلوب ما غالبا ما يضطر إلى الإشارة إلى مؤلف العمل الفني ، وإلى التأثير الجمالي الذي يمارسه هذا العمل ، على نحو يقوم بدور مهم في تفسير النص . وهنا يتجلى علم الواصل بين النظرية والتحليل الأسلوبيين طبقا لهذه المفاهيم .

وربما زاد الأمر خطورة ، وكشف عن قصور هذه التعريفات المنبثقة لعلم الأسلوب ، ما لوحظ من أن دراسة الخواص المحددة لأسلوب النص الأدبي لا يمكن أن تتم - طبقا لنظرية المعرفة - انطلاقا من الشيء ذاته فحسب ؛ إذ لا يتأتى وصفه إلا بالاحتماد على عمليات تخريبية مقارنة . وفي الواقع تتم مقارنته - مثلا - بثروة الدارس من التجارب التي تكونت على أساس النصوص المقروءة من قبل في اللغة نفسها ، والعصر ، والجنس الأدبي ، أو تقارن بمجموعة من الأفكار المبسقة عن كيفية تكوين الأسلوب الجيد . لكن هذه المقارنات لا تتم عادة بطريقة واعية منتظمة في التحليل الأسلوبي ، ولا ينص عليها في تعريف علم الأسلوب ، بل تظل ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها .

ويضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية يتم تصورها ابتداء بطريقة شمولية بوصفها وحدات متجانسة . وهذا ما يجعل الأسلوب يظهر متوافقا معها ، وتابعا من بنيتها التي تتحدث من قبل . فتصور الأسلوب على أنه ظاهرة منبثقة من النص لا يزال

والإرادي ، والتهكمي ، وغيرها ، في حين يفهم آخرون منها ما يقتصر على فكر مؤلف ما ، في موقف تاريخي معين . وهناك فريق - خاصة من اللغويين - ينطلقون من الصمغ إلى مضمونها وما ينتج عنها من تأثيرات محسوسة ، في حين يتم الفلاسفة بدراسة اللغة ، انطلاقا من الفكر الذي تبرع عنه . ويقلد الاختلاف في المنظور تختلف مناهج البحث التي تتراوح بين أقصى درجات النزعة الإحصائية الرياضية ، إلى الأحكام الترميمية الذاتية الجمالية . وقد أدى تعدد هذه المنظورات المتشابهة المتداخلة أو المتقاطعة المتناثرة إلى أن أصبح علم الأسلوب يشمل المجال التعبيري بأكمله ، حتى لم تعد هناك أية ظاهرة لغوية أو أدبية لا يمكن تناولها فيه تحت تصرف من تعريفاته ، على نحو يقتضي وضع نوع من النظام العلمي لشماسك له ، وتحديد مجال البحث الدقيق فيه (١ : ١٣) .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد ميز بوضوح بين جاثين يمثلان الثنائية اللغوية ، هما النظام والاستعمال ، ووضح « سوسير » الفرق بين اللغة بما هي نظام يشتمل على الوحدات والأبنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها ، ومستوى الكلام الذي يقوم فيه المتحدثون أو الكاتبون باستخدام هذا النظام والاختيار منه ، والتنفيذ الفردي لبعض إمكاناته ، فإن علم الأسلوب ينبغي أن يفيد من هذا التمييز . وقد جاء علم النحو التوليدي ليضع ثنائية قريبة من ذلك - وإن لم تكن مطابقة للأولى - تقابل فيها الكفاءة والاختصاص مع الممارسة والفعل ، ويؤثر معظم الدارسين لإرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردي للغة ، أي إلى مجال الكلام والممارسة ، وإن لم يخل هذا الحل من بعض المشكلات . فهناك من يحاول إقامة مفهوم الأسلوب على كلا المستويين ، أو على نقطة التقاطع . ولعل السبب في بروز هذه الانهماكات يرجع في أساسه إلى إعطاء كلمة « الأسلوب » دلالة مختلفة من حالة إلى أخرى ، وعدم التمييز بين أسلوب النصوص الفردية المحددة من جانب ، والأسلوب الجماعي للغة من جانب آخر .

وهكذا ترتبط دراسة الأسلوب ارتباطا وثيقا بالبحث في أنماط الترميمات اللغوية العامة . ولابد من الفروض أساسا تنطلق منه ، هو أن كل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة ، على الباحث أن يقوم بتجسيمها واعتبار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة ، مثل التوزيع الاجتماعي والجغرافي والتاريخي . ونقل الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية إحدى هذه الوجهات ؛ إذ تعد مستوى قائما بذاته ، قد يسمى لدى بعض الباحثين « اللغة الشعرية » ، ويسمى لدى آخرين « التوظيف الأسلوبي للأدب » . وبعد الخلط بين هذه المستويات من أهم أسباب تضرر البحوث الأسلوبية ؛ الأمر الذي يجعل الباحثين يلجئون على ضرورة التمييز بين الأسلوب الأدبي الذي يشير بوضوح إلى لغة الأدب كجزء من النظام اللغوي العام ، والخواص الأسلوبية التي يتميز بها نص أدبي محدد . (١ : ٣٥) .

يرتد في كثير من التحليلات الأسلوبية ، على ما يفتر إلى من التاصيل القنوى ، والانتصام بين النظرية والممارسة ، وفكرة الأدب نفسها ، الأمر الذى يجعله كالوكان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية . (١ : ٤٦) .

وهناك اتجاه يربط بقوة بين علم الأسلوب وعلم النفس في وحدة عضوية . ومن أكبر دعائه الباحث الفرنسى « ماروزو » ، الذى يرى أن علم الأسلوب ينبئ أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية . وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجاً منها . فهناك من يفسم ويعظم ما يقع عليه بصره ، وهناك من يفعل العكس فيصغره ويحقره ؛ كما أن هناك من يرى الحياة بلون وردى ، ومن يراها سوداء قائمة . هذه الرؤى المختلفة يتم التعبير عنها بإجراءات معينة هي هدف البحث في علم الأسلوب .

ويبدأ يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتماداً تاماً ، ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمق القائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التى تستهدف رصد مختلف أوضاع النفس البشرية في أحوالها المتكاثرة ، وتتصف آثار الحالات النفسية في التعبير القنوى . وما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحى بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الروحى واللاشعور ، فإن هذه الأحوال لابد أن تنعكس فيها . وقد آمن بعض تلامذة « ماروزو » في هذا الاتجاه ، إلا أنهم جعلوا الدراسة الأسلوبية مقصورة على البحث في الأسباب النسبية البحث ، دون أية إشارة إلى الوسائل التعبيرية اللغوية والجسمالية . وقد أدى إغفال هذه القيم الأخيرة إلى إضفاء أهمية مبالغ فيها على الأعمال الخالية من أية قيمة فنية أصيلة ، لأنها تخضع لمهلهم في التحليل النفسى بشكل مباشر ، حيث يعد العمل الأدبى أسلوبه مجرد وثيقة صالحة للكشف عن حالة الفنان النفسية في سوانها وشلوذها . وهذا ما يفرج بالدراسة من مجال علم الأسلوب ، يلصقها بأكملها في نطاق البحوث النفسية . (٣ : ٢٦) .

ويرى أنصار المدرسة الأسبانية أن علم الأسلوب يعد حتى الآن نقطة التذمذم الوحيدة نحو تكوين علم قيقى مستقل للأدب ؛ فهو — كما يقول « داماسو ألونسو » — محاولة في النتج ، وليس علماً مكتملاً . وعندما يتكون هذا العلم بالوصول إلى شبكة كاملة من القواعد فإنه سيتمتع حيثم مع علم الأدب ؛ لأن علم الأدب لن يكون له من هدف سوى للمعرفة العلمية للإبداع الأدبى . لكن من يكثون اليوم عبارة « علم الأدب » لا يخلو أمرهم من أحد احتمالين :

إما التعبير عن رغبة حميدة لم تتحل بعد في نظام متكامل ؛ وإما التظاهر بالأجوف الذى يهدف باللا يعرف . وأكثر من ذلك عندما

يتم تنظيم الأسلوب — أو علم الأدب — في نظم معدلة ، فربما يكون قد أدرك كل شىء فيها عدا هدفه الأخير ؛ ربما يكون قد قاس كل شىء ، ووضع قوائم وجدول لكل شىء ، إلا أنه سفلت من بين أصابعه كلمة « وحدة العمل الفنى المنفردة » ، وإن كانت هذه البقية — غير القابلة للمعرفة العلمية — ستحصصر كل يوم حتى تقتصر على حدها الأدنى فحسب .

على أن المعرفة العلمية الأسلوبية للعمل الأدبى — في تقديره — ليست مجرد استمتاع قوئى ، ولا تتضمن أية محاولة تعليمية ، بل إن اليون شامع بينها وبين لنة القارىء وهدف الناقد المباشر . فمعد تحليل أية قصيدة مثلاً ، نجدنا أمام متواليات صوتية تحدث في الزمن ، وهي الدوال ، وأسام مضمون معنوى هو المدلولات . والدال تعديل للعالم الطيعى نابل للقياس والتسجيل ينتهى الدقة ؛ فهو مجموعات من الأصوات لها استمرارها وكشافها وارتضاعها ووقعها . وهو بهذا مثل أى موضوع آخر تعالجه العلوم الطيعية . أما المدلول فهو — من خلال الدال — تحليل لحياتنا الروحية والمعنوية ، لا يقاس ولا يسجل ، ولا نستطيع أن نحلله إلا بطريقة مهمة تقريبية ، مع أننا نلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب المائل . ففى أبسط القصائد نجد المدلول علماً بأكمله ؛ ومهمة علم الأسلوب الأولى هي محاولة النفاذ إلى هذا العالم .

لكن من أين ؟ وببب « داماسو ألونسو » عن هذا التساؤل قائل إن الواقع يقدم لنا أول مسار طيعى من ناحية الدال ؛ فلنأخذ إذن القصيدة بوصفها وحدة دالة ، ونترعر من خلالها للمدلول . وإذا كان كل دال ومدلول مثالان وحدتين مركبتين من عدد من العناصر ، فإنه تربطها مجموعة من العلاقات ، وكل عنصر مكوّن فيها مرتبط بالعنصر الآخر . فلو سمينا دالاً معيناً مثلاً فإن عناصره التى يتكون منها تصبح (أ) و (٢) و (٣) . . . إلى (أ) الأخير . ويكون ب هو مدلوله المطابق له ، المكون بدوره من عناصر (ب) ١ و (ب) ٢ و (ب) ٣ إلى (ب) الأخير . ولابد للتطابق بين (أ) و (ب) أن يعنى دالها وجود مجموعات من التطابقات المنظمة للعناصر هكذا :



ونحن أيضاً نوع من الأجهزة التسجيلية — شديدة الدقة والتعقيد — لرصد هذه الدوال ؛ فالتأثير الذى تتوركه ، أو التسجيل الذى تخلفه في نفوسنا هو المدلول ؛ وهو تسجيل

ويحلون في دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ، فلنتبع إذا أردنا له أن يكون علميا بهذا الشكل ، أصبح مستحيلا ، لأن عدد العناصر التي ينبغي تناولها تجعل الدراسة غير ممكنة على الإطلاق . وليس هناك من حل سوى الاختيار السليم . ولابد أن يعتمد هذا الاختيار - عند « داسموس ألونسو » - على الحس ، وهو يؤكد أن منهج البحث العلمي للعمل الأدبي يحتاج في إحدى حلقاته التي لاخى عنها إلى هذا الحس ؛ إذ إن التحليل العلمي لجميع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي محال ؛ لأنها مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ؛ والحس وحده هو الذي يبلتنا - أمام العمل الأدبي - على الجانب الذي يتسم بالخصوبة والاتجاه الصحيح في تناوله . ونتيجة لطابع التميز الفردي في كل نموذج أدبي ، فإن اتجاه البحث ومقاصده ، والعناصر التي ينبغي تحليلها أسلوبيا كي تؤدي إلى نتائج مشرة ، تختلف من حالة إلى أخرى . وكثيرا ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلا بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ تتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله .

وإذا كان هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبي فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول ، أى من الشكل الخارجى إلى الشكل الداخلى . وفي سبيل البحث عن المعرفة العلمية للمدلول فإننا نستبدل الصورة المستعصية للشكل الداخلى للقصيدة ، ونحل عليها مجموعة من الحالات السابقة للفتان ؛ فين درجة الصغر - وهى الفراغ الإبداعي - وواقع العمل الفني ، نقرض مجموعة متزايدة من الحالات ، نستقطب كلها نحو الشكل الداخلى ، الذى يعد آخر عتقودها ، أو آخر أعضائها ، الذى يوافق تماما مع الشكل الخارجى أو الدال ؛ ويثبت هذا العضو بفضل توافقه المطلق مع الدال . فإذا كنا نلجأ - كى نشرح علميا مدلول ما - إلى التأمل والتحليل للدال الذى يرد إليه ، فإن الوسيلة الحقيقية للمهارة لدراسة المدلول هى متابعة مجموعة من الحالات الختالية في التشكيل المتزايد نحو تبوير الشكل الداخلى ، إلى أن نرى توافقه التام مع الدال للمثال أمامنا .

ولكى نتحقق هذه الثابتة قد نستعين أحيانا بمعلومات بعيدة ، يدخل فيها ما يتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع ، وتهيئة العلمية ، ونخبرته الأدبية ، ورجائه ، ووجود فعله النفسية تجاه وسطه ، وغير ذلك من معلومات . لكن علينا أن نستحضر أمرا جوهريا ، وهو أن دراسة حيلة المؤلف وفكره وتهيئته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسي ، هو كيفية تشكل عناصر المدلول في عمله الأدبي . وإذا كانت الدراسات التي تحصى من الشكل الخارجى إلى الداخلى قد أحرزت كثيرا من التقدم ، فإن دراسات الاتجاه المعكس ما تزال

عقوى ؛ فالعنصر الصورى - مثل الحرف أو مجموعة الحروف - وليكن (أ) ، يثير فينا حسنا معينا ، أى (ب) (٧) . لكن مثل الأمر على هذا النحو يصبح تبسيطا هلا زاهيا للعلاقة بين الدال والمدلول الشعرى كمجموعة من الأزواج المستقلة ؛ إذ من الجبل أن كل هذه الأزواج متداخلة . وهذا هو قانون الشعر الأساسى ، الناجم بشكل مباشر عن طبيعته الزمنية ؛ فكل من هذه الروابط يتأثر بحضور الروابط الأخرى ، خصوصا القريبة منه ، في سلسلة متتالية تشمل الجميع .

هناك إذن ، بالإضافة إلى هذه الروابط الرأسية التي تقوم بين عناصر متقابلة من الدال والمدلول ، شبكة أخرى من الروابط الأفقية ، حيث نجد - مثلا - أن الرابط (أ) (٧) - (ب) (٧) ليست له قيمة مستقلة ، بل هو مشروط بما حوله (أ) (٦) و (ب) (٦) و (أ) (٨) - (ب) (٨) في سلسلة غير مقطوعة ؛ وكل واحد من هذه الأزواج مشروط بدوره بما يليه ؛ وهكذا .

وهذه المجموعات من الروابط الرأسية والأفقية هى التي تكون القصيدة بوصفها وحدة عضوية ، وهى التي تتضمن - في نهاية الأمر - السر العميق للشكل الشعرى . والحس الشامل أو أثر المدلول (ب) للقصيدة ليس سوى جملة كل هذه الحدوث الجزئية ، لا مضافا بعضها إلى بعض فحسب ، بل مضروبا أيضا ومطروحا كذلك . (٤ : ٤٠٤) .

والهدف الحقيقي لعلم الأسلوب إذن هو البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ، بحيث يتوخى تكاملها النهائي ، ويقتصر عند الممارسة العلمية على أهمها وأعظمها . وهنا تبرز - في تقدير الباحث - المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب ، وهى التماس بين هذين الجانبين : الجانب الطبعى المتمثل في الدوال ، والجانب المعنوى أو الروعى المتمثل في المدلولات .

وملاحظ أننا عندما نتخذ هذا المنظور في الدراسات الأسلوبية ، بالتركيز على أهم العناصر الدالة وعلاقاتها المتبادلة ، وكيفية تحولها إلى ردود فعل في نفوسنا ، فإن ما نفعله في الواقع إنما هو توجيه الانتباه إلى نقطة تصبح فيها نفس القاري عمالا لمرض ما قام بنفس المبدع ؛ فهو مشروع يشبه ما نعاينه في القراءة جلد في نفس الشاعر حسدا اختياريا للعناصر التصويرية التي اتكأ عليها . وبهذا فإن البحث الأسلوبى يجد نفسه متصلا بشكل غير مباشر بلحظة فجزية في عالم مهيم من الأفكار والمعاطف والإيمادات التي كانت تتردد في نفس الشاعر ، قبل أن تتبلور وتشكل في مخلوق صاف دقيق هو القصيدة . (٤ : ٤٠٦) .

وربما كان ثمة أناس طيور يفنون أمام القصيدة الشعرية

يشمل جميع العلاقات المتبادلة . وهذا ما يبعده عن العلوم الطبيعية ؛ لأن النظام الذي يصل إلى هذا الحد لابد أن يعتمد أيضا على العلاقات المنزعة عن التاريخ لا من الطبيعة ؛ فاللحظة التاريخية هي التي تشرح سبب استعمال بعض الموصفات الأدبية ، بالإضافة إلى ذوق المؤلف والاتجاه النصي للعمل وللمجتمع الذي ينبت فيه الشكل الأسلوبى . وهذا المفهوم فإن علم الأسلوب يصبح من العلوم التاريخية الإنسانية وليس من العلوم الطبيعية . وهذا يعنى أن أية ظاهرة أسلوبية إنما هي ظاهرة ثقافية مشروطة بالتاريخ ، وأن أى شرح واقعى لها ينبغى أن يكون وصفيًا وتطويريًا معًا ، فالظاهرة الجمالية بليغتها ظاهرة ذوق ، أى أنها أيضا تاريخية ، والطابع الفيلولوجى الذى يضم كل تلك العناصر يحصر الأسلوب إذن في نطاق العلوم الإنسانية . (٣٣ : ٥) .

ويرى « هازفيلد » أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب ؛ فلا ينبغى أن نتحدث عن علم أسلوب جمالى ، وآخر لغوى ، وثالث نفسى ، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد ، قد يتكسب طابعًا لغويًا بالنسبة للمادة المستخدمة في أقصى حالاتها ، ونفسياً بالنسبة للبراهات الدافعة إليه ، وجماليًا بالنظر إلى الشكل الخارجى للقول والتأثير الناتج عنه . ويجمع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص ؛ ودراساتها تنقى النطق فيها . ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلًا لفقه اللغة ، لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية لحسب ؛ أى أنه فقه جمالى يشغل - كما يقول « سيدلير » - بما يحول وثيقة لغوية إلى عمل فنى مكون من كلمات ، والعمل الفنى المكون من كلمات إنما هو نص أو قول موسع ومتشاكل وتام في ذاته ، تدخل فيه بالإضافة إلى العناصر اللغوية عناصر أخرى غير لغوية ، سواء كانت إيديولوجية أو خيالية أو من صنع اللا شعور أو من اللحظة التاريخية ؛ ولها جميعا الأهمية نفسها ، لدورها في تفسير العناصر اللغوية الفريدة التي يبنى تحليلها وشرحها . (٢٩ : ٥) .

ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ سميات مختلفة لدى بعض المؤلفين ؛ فطورا يطلق عليه « فن الشعر » وطورًا آخر يسمى « سيبيولوجية العمل الأدبى » ، كما تدرس بعض قضاياها الآن في نطاق ما يسمى « نظرية النص » . وهذا لا يعنى وجود علوم مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التى تمر بها دراسات الموضوع الأدبى ، ونقلة الارتكاز الجوهريّة في كل دراسة ، والطابع المميز لها . فهى دراسات تنطلق من المادة ذاتها ، أى من اللغة في أداثها لوظائفها الجمالية في العمل الأدبى . وتصبح هذه المصطلحات صيغًا متعددة لقصد واحد ، يبيح عن المنهج اللاتيم ، ويلتمس له التوصل إلى تنسب مقولاته النظرية ، ومركز الثقل فيها . وهذا ما يدفعنا إلى احترام اختيار المؤلفين لمصطلحاتهم ومبادئهم المنهجية ، ومحاوله إدراك الفروق الدقيقة بين علم الأسلوب البنوي مشلًا وفن الشعر كسا يقلمسه « جاكسون » .

بحاجة إلى تنمية مضطربة ، للوصول إلى الروابط المحددة الدقيقة بين الدال والمذلول في الرمز اللغوى . وهذه الشبكة من الروابط هي الشكل الأساسى الذى يتحو علم الأسلوب لاستجالاته ، واستقصاء أدق معالجه وأكثرها فعالية (٤ : ٤٦٦) .

ومن ناحية أخرى يرى الباحثون أنه إذا كانت المقارنة بين العلاقات المختلفة هي جوهر التحليل الأسلوبى ، فإن تحديد أسلوب مؤلف معين يتمثل أيضًا في مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له . ومعنى هذا أن علم الأسلوب ذو طابع مقارن واضح ؛ إلا أنه يمكن بالإضافة إلى ذلك تصور علم أسلوب مقارن ، مثل علم الأدب المقارن ، يركز اهتمامه الأساسى على المصادر والتأثيرات الأسلوبية ، على أسس أن تحليل المصادر الأسلوبية والكشف عنها بمنهج علمى دقيق لم يتسن للباحثين حتى الآن ، مع أن الأفكار عادة تمتدثرة مشتركة في أى عصر ، في حين يتبنى الأسلوب إلى الإنسان . ومعيار أصالة المؤلف ، وتأثيره الخفيى الفعّال على غيره ، قد يتخللان في رأى هذا الفرع من الباحثين في قوة لفته أكثر من تفكيره . ومن هنا يتعمّن إفساح مجال واسع في علم الأسلوب لمرّة تبادل التأثيرات بين الكتاب في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العلهة ، ومدى ما يجتوّه ويستوجه كل منهم من عناصر تراثية تتصل بهذه الجوانب ، وطريقة نظريتها للملامسة العناصر الحديثة . (٢ : ١١٨) .

أما وضع علم الأسلوب بين العلوم الطبيعية والإنسانية فلا مجال للشك فيه ؛ إذ إن وصف العناصر الأسلوبية في النص الأدبى وتصنيفها يساعداننا على التفادى فيه إلى أبعد مدى ، وإن كانا لا يؤيدان إلى قانون عام مضطرب ، حتى لو أضفنا خصوصًا أخرى محملة للمؤلف نفسه ، أو العصر نفسه ، أو المواقف شبيهة بما ندرسه . ومن هنا نؤكد سرعنا كثير من التيارات الأسلوبية بالطابع الوصفى البحت ، وإصرار الباحثين على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغوية بطريقة تلخيصية صافية . وإذا كان التصنيف في العلوم الطبيعية يكشف عن النظام المائثل في الطبيعة ، وكان هذا النظام غير منظور بدون العمل التحليل ، كما هو الحال - مثلاً - في علوم النبات والحيوان ، فإن تنظيم الظواهر الطبيعية شيء يختلف عن تنظيم الاختيارات الفردية الحرة اللامتناهية . وربما كان تصنيف هذه الخيارات يعنى - من ناحية أخرى - عزها عن سياقها المحدد ، أى عن العمل الأدبى ، ويؤدى - من ثم - إلى علم شكل صرف ، على نحو يجعل من الضرورى أن نقصد بالتنظيم العلمى في الأسلوب وضع نظام مقبول لعناصر العمل الفنى ، بالنظر إلى علاقتها فيما بينها ، وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله .

ولو تجاوز البحث نطاق العمل المقرد ، عتد تأصيل علم الأدب كما يطعم بعض الدارسين ، لوجب أن يتسع منظوره

صلته بعلم اللغة :

الدراسات الأدبية واللغوية ، لا ينبغي أن تلهينا عن جوانب التماثل العظيم بينهما في مجال البحث ، فكلتاها تدرس شيئاً واحداً في نهاية الأمر ، هو النص ، بغض النظر عن أن النقد يمتح إلى تحليل النصوص المكتوبة غالباً ، في حين يمتح علم اللغة الحديث بالتصويرات الشفاهية في اللغام الأول . كما أن دراسة الأدب في السنوات الأخيرة أخذت أن تقتصر عنايتها على النصوص الأدبية النموذجية التي تخضع للقوانين الناجمة عما سته تقاليد التراث ، بل تتجاوز ذلك إلى نصوص عارضة ، من قبيل ما يسمى بأدب الهروب ، وبالتسجلات الثقافية الحديثة ، المرتبطة بتطور وسائل الاتصال والإعلام المسموعة والمرئية ، على نحو يؤذن بتغير النظريات اللغوية والجملالية ، ويقدم مادة خصبة للسميولوجيا ، تدعو إلى طرح قضايا الأسلوب بتطور حديث ، وإن كان هذا يتوقف على مدى استيعاب المقولات الأساسية وتأسيس العلم . (١ : ١٦) .

ولما كانت لغة الشعر مشقة من لغة الحياة فإنه قد يترامى للموهلة الأولى أن عالم اللغة عليه أن يقوم بدور شبيه بما يقوم به عالم الكيمياء في تاريخ الفن التشكيل ، إذ يدرس نوعية الأصباغ والألوان والأقمشة في اللوحات ، أو بما يقوم به عالم طبقات الأرض ، الذي يختبر اللغمة الجبرية المستخدمة في النحت . إلا أن التحليل الكيميائي أو الجيولوجي يختبر العمل الفني التشكيل بما هو شيء مادي بحث ، لا عمل فني ، أي شيء من عمل الطبيعة ، لا نتاج من ثمار الثقافة . والوسائل التكنولوجية التي تمنحنا بيانات عن الخواص الطبيعية للأعمال الفنية ، مثل الصور الكبيرة ، أو أشعة إكس ، أو التحليل الكيميائي للأصباغ ، ربما تزيد مورخ الفن ، بيد أنها تتعد عن مشكلاته المنهجية الجوهريّة ، إذ إنه لا علاقة لها بتحليل العمل من حيث كونه موضوعاً جمالياً من نتائج الثقافة . وبالرغم من ذلك فإنه حتى إذا ما اقتفنا جدلاً ، وبشكل مؤقت ، على حدّ العالم اللغوي شخصاً ليست له علاقة بالنوعية الجمالية للشعر ، فإن موقفه يختلف جوهرياً عن موقف الكيميائي أو الجيولوجي ، إذ إن وقائع اللغة في ذاتها إنما هي نتاج ثقافي ، فيينا نجد أن المادة اللغوية تشكل نظاماً متكاملًا مرتبطاً في داخل هيكل متمسق ، فإن الأصباغ أو نوعية الخشب أو الحجر لا تنسب هذا الهيكل للنظم إلا بسبب الإنتاج الفني وفي إطاره ، أما هي ذاتها - أي بعيدة عن العمل الفني - فهي مواد خام وأولية . ومع ذلك فإن النظام الشعري يقوم بأكمله في إطار اللغة ، ويخضع لإمكاناتها . فإذا أخذنا في حسباننا البنية اللغوية الأساسية فإن دراسة لغة الشعر تصبح بحث مخطط معين من الضبط والتعديل والاستمرار لعناصر اللغة المستعملة ، يضيف إمكاناتها قياً جديدة ، دون أن يكون بوسعه إلغاء القيم الأولى أو تحل محلها . (١ : ١٨) .

ونتيجة لعلاقة القرابة الوثقى بين اللغة والأسلوب ربما تطرق إلى ذهن بعض الدارسين أن مناهج علم اللغة يمكن أن تكفي

يتراعى للناظر أحياناً أن نقد الأدب وعلمه اللغة يعمل كل فريق منهم خلف جدار سميك يمزله عن الآخر ، ولكن يحدث اتصال شمر بين الجانبين لا يكتفى أن يمد كل منهما يده من فوق الجدار ، أو يرفع صوته ليستمع زميله ، بل من الضروري أن يفر نفقاً يخطط بإحكام كي يصله بالجانب الآخر . وقد تبين أن مشكلات الأسلوب تقع على وجه التحديد تحت هذا الجدار الذي يفصل بين الدراسات الأدبية وعلم اللغة . ومع ذلك قد يصح من السذاجة بمكان أن نتوقع تلاقي هذه الأنفاق من الجانبين في سر . فعلمه اللغة يرون أن البحث في الأسلوب يعتمد في جوهره على التوصيف العلمي لبعض الأنماط والأنظمة الماثلة في الأبنية اللغوية لنص محدد ، وروصد كيفية توزيعها . أما النقاد الأدبي فهو ، على العكس من ذلك ، يشغل عاذة بقضايا تلعب إلى أبعد من حدود النص ذاته . فهو يمتح برد الفعل لدى التلقى ، والروابط التي يقيمها للتدقيق بالإعجاب بين الخبرات التي ينتجها النص ، وبعض الخواص المتجمعة حوله من الخارج ، على نحو يشكل جزءاً من الخبرات السابقة التي تبعثها تلك الخبرات .

على أن حركة التقارب بين الجانبين قد بدأت منذ أخذ أنصار النقد الجديد يتخلون عن مهمة البحث عن المضمون والبيئة ، ويتركزون اهتمامهم على التحليل التفصيل لجموعه من الظواهر النصية المختارة ، وما تحدثه من أثر لدى القراء . ثم أخذ علماء اللغة يسحرون مناطق معينة في دراسة النصوص ، تكشف خطورة فظفوة عن الوحدات اللغوية الصغيرة وقوانين تشكيلها ، وكيفية أدائها لوظائفها الدلالية . وهذا هذه النقطة الأخيرة تبدو إمكانية التقاء الأنفاق ، ونضاف الجهود ، لاكتشاف الكنوز المظمورة تحت هذا الجدار الفاصل . (١ : ٢٠) .

والحاجز القائم بين علم اللغة والأدب مشروط ببعض الأحكام المسبقة ، التي يطلقها كل من الطرفين على الآخر . فبينما يرى علماء اللغة أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التي لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات ميتالغوية شخصية ، لا تدخل ببساطة في نطاق العلم ، إذ ما لا يمتثل الجدل أن كثيراً من التفسيرات الأدبية التقليدية إنما هو شعر يبدو حول الشعر - نرى من الجانب الآخر لو أن من علم اللغة في فكر بعض اللغويين الذين يرفضون شعار « لضوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وشعرها في قوالب البحث اللغوي البحث ، على نحو يطفئ وجهها ، ويقضي على أجل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره . وكثير من النظريات اللغوية حول فن الشعر والأسلوب تمنح من الجانب النظري من تناول الأدب ، أو تعتمد على إقامه هيكل معقد من الوصف الشكل ، لا يلبث أن يقضي على بعض التفسيرات الأدبية المحددة لمقتضيات النص وقيمتها الجمالية بشكل ناقص مبسر .

يبد أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين

الخواص للعينة المشتملة فيه . وأهم ضمان لنجاح علم الأسلوب في إجراءاته يعتمد على وضع قواعد سليمة لتصنيف لا تقبل اللبس ولا الخلط . ويمكن التأكيد من صلاحية الإجراءات المطبقة بمضاهاتها مع الأحكام التقيدية الجنسية ، فها يريد أن يعرفه الباحث الأسلوبى إنما هو الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد ، والمعايير التى يتم التصنيف طبقا لها ، واضعا نصب عينيه « أدبية الأدب » بوصفها الخاصة المميزة لتصوره عن بقية النصوص اللغوية ؛ وهذا ما يعد المحك الأساسى لدى أسلوبية الظواهر التى يعالجها ، واختلافها عن بقية الظواهر اللغوية على نحو يجعل هذا الباحث مضى في تجلبد بعض الأفكار التى تولد لدى الناقد عن الشعر ، ثم يقوم بتصحيحها ومضاهاتها بالتأليج التى يصل إليها من خلال التحليل اللغوى للنصوص ، واكتشاف خواصها الأسلوبية المناسبة (٨ : ٤٨) .

والواقع أن تجلبد العلاقة الجبلدية الدقيقة بين الوصف اللغوى والأسلوبى ، وتغيز الملامح اللغوية التى توظف فى العمل الأدبى لأهداف أسلوبية ، هما من أبرز مشكلات علم الأسلوب المعاصر ، التى لا تحل - فيما يبدو - إلا عن طريق استيعاب جملة المناهج والإجراءات الأسلوبية التى تمهف فى نهاية الأمر إلى الكشف عن العنصر الوظيف ، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة . وهذا ما يجعلنا فى حل من علم توقع حلها بشكل حاسم فى هذه المرحلة من الدراسة ، وإن كانت هناك حقيقة واضحة منذ الآن ، وهى عدم إجراءات التصنيف اللغوى البحت للأساليب ، وضرورة البحث عن الوظائف الشعرية للغة ، لمعرفة الخواص الأدبية التى يهدف علم الأسلوب إلى اكتشافها .

ومشكلة العلاقة بين الكلمة والعالم ليست مقصورة على الأدب ، بل تشمل كل مظاهر القول اللغوى . وقد تعرض علم اللغة لمشكلات العلاقة القائمة بين القول وعلم اللغة ، وكيفية تمثيل الأول للثانى ، إلا أن قيمة الحقيقة بما هى كذلك إنما هى وحدة تخرج عن نطاق اللغة ، وتتجاوز طبيعة الحال حدود فن الشعر والأسلوب ، وحدود علم اللغة أيضا . (٩ : ٢٩) .

كذلك يرى علم اللغة أن اللغة ينبغى أن يتم بحثها فى وظائفها . ولعل مناقشة النطر الشعرى منها لا بد من تجلبد الموقع الذى يحتل بالنسبة للوظائف الأخرى ، وهذا ما يقتضى اعتبارا دقيقا للمعامل التى تكون أية وقائع كلامية فى كل عملية توصيل لغوى . فالتكلم يبحث برسالة إلى السامع ، ولكن تكون ممارسة فعالة فإن هذه الرسالة تقتضى سبلا تتصل به وتندرج فيه ، كما تقتضى كذلك شفرة تشير إليها وتحدد رموزها ، كى يستطيع السامع عند مخاطبتها أن يعى مضمونها ، طبقا لتلك الشفرة المشتركة بينه وبين المتكلم اشتراكا كليا أو جزئيا على الأقل ، ثم لا بد فى نهاية الأمر من التماس قنة الاتصال والارتباط بين المتكلم والسامع ، بما يسمح لها بممارسة عملية الاتصال . وهذه

للوصف الموضوعى التحقيق للاستعمال الأدبى للغة ؛ وهذا الاستعمال الذى يثل فى الحقيقة أكثر الوظائف اللغوية تخصصا وتشابكا ، ومن ثم فلا ينبغى أن يجعله عليه اللغة بحال . ومع ذلك فإن الوصف اللغوى للأسلوب يقتضى مزيدا من التحديد والتحقيق . فمناح الأسلوب لا يمكن التقاطها إلا على مستوى اللغة ؛ إذ هى أداته الناقلة ؛ وهذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نغيز الوقائع الأسلوبية عن بقية وقائع اللغة ، ما لم تكن لها خواص محددة . وعلى هذا فإن التحليل اللغوى الخالص للعمل الأدبى سيبرز جميع العناصر اللغوية فى وصفه ، ويوضح مكوناتها ووظائفها ، دون أن يعين الملامح والعناصر التى تمثل أيضا وحدات النص الأسلوبية . ومع أن تطبيق المناهج اللغوية على هذه الوحدات يقدم إلينا معرفة موضوعية بلورها المزجج بوصفها عناصر فى النظام اللغوى والنظام الأسلوبى معا ، بعد اختيارها واستعمالها ، فمن الضرورى فى المقام الأول تجميع كل العناصر التى تكون الميكال الأسلوبى للنص ، وإختصاصها للتحليل اللغوى ، واستبعاد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية ، فهذه الطريقة لمصعب يمكن أن نضادى الخلط بين اللغة والأسلوب .

ولكى تقوم بعملية العزل هذه ، ويتمكن من استبعاد الملامح اللغوية الصرف ، لا بد لنا من العثور على المعايير المحددة ، التى تسمح بصهر العناصر المكونة للأسلوب (٧ : ٣٦) .

ويمكن للباحث أن ينطلق من مبدآن واضحين كى يصل إلى تحديد الفرق بين الوصف اللغوى والأسلوب ، مهما كانت تحفظاته وتلاسلاته الجانبية ، وهى :

١ - أن الشعر نظام لغوى .

٢ - إن أية ظاهرة بما فيها الشعر نفسه قابلة للمعالجة العلمية .

وعلى هذا فها دام الشعر لغة ، وما دام علم اللغة يعنى تحليل الظواهر اللغوية ، فإن النتيجة الأولى لذلك قد تؤدى إلى أنه بوسع هذا العلم أن يدرس الشعر بمنهج علمى ؛ إلا أنه سرعان ما ندرك أن هناك فرقا جوهريا فى الأهداف والنتائج ، بين ما يريد أن يصل إليه علم اللغة ، وما ينبغى أن يهدف إليه علم الأسلوب . فالوصف اللغوى يظل مشروعا حتى إذا افترض جملا نظرية أبعد من تلك التى تظهر فى النصوص اللغوية التى يعتمد عليها فى التفسير . أما التحليل الأسلوبى فهو للوهلة الأولى تصنيفى فى جوهره ، لا يعتمد على الافتراضات ، وقيمت فى حالة الشعر لا تتوقف على كفاءته فى إنتاج أشعار جديدة . وبعبارة أخرى فإن التحليل اللغوى يؤدى إلى نحو يولد جملا تشمل ما لحظ فى الواقع وما لم يلاحظ حدوثه ، أما هدف التحليل الأسلوبى فهو الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح الشعرية كدور نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيها بعد إلى أنواع فرعية . وكل نص مختلف يتم تحديده فى ضوء مجموعة من

والمفهومين معا ، كما يلعب دورا مهما في الحديث اليومي أيضا .
ويذكر «جاكوبسون» برجزاوي «مولير» (مسورجوردا الذي كان
يستخدم النثر دون أن يعرف) ليقول لنا إننا نستخدم «المثاقفة»
دون أن ندرك ذلك ، فالتكلم أو السمع كثيرا ما يحتاجان إلى
التأكد من أهما يستخدمان الشفرة نفسها، وهذا ما يجعل التكلم
يركز على الشفرة ، والسمع يسأل عنها ، كان يقول السامع وأنا
لا أفهم ما تسمى . ملغا تريد أن تقول ؟ أو يقول للتكلم : وأريد
أن أقول ، أو أقصد ، أو أهي ، أو أستخدم هذه الكلمة أو
تلك العبارة بهذا المفهوم وتلك هي الوظيفة المسماة
«ميتالغوية» .

وإذا كانت قد اتضحت حتى الآن جلة العوامل المتداخلة في
الاتصال اللغوي فقد بقي عامل واحد ، هو المتعلق بالرسالة
ذاتها . والوظيفة التي تركز على ذلك في تقدير «جاكوبسون» هي
الوظيفة الشعرية . ولا يمكن دراستها بطريقة فعالة بعزها عن
بقية العوامل اللغوية الأخرى ، كما أن تحليلها يحتاج إلى التأمل
العميق . ويلاحظ أن أية محاولة لفحص هذه الوظيفة على الشعر أو
حصره فيها ، تؤدي إلى التبسيط المفرط للأشياء ، فهذه الوظيفة
ليست الوحيدة التي يؤديها الفن اللغوي الأدبي ، لكنها أبرز
وظائفه وأشدّها سيطرة على ماعداها ، في حين أنها تقوم في بقية
مظاهر النشاط اللغوي بدور ثانوي إضافي . (٣٦ - ٣٨) .

ويلاحظ أن خواص الأجناس الأدبية المختلفة تقتضي مشاركة
متدرجة للوظائف اللغوية الأخرى بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية
الأساسية الغالبة . فاللمحة المتجسدة في ضمير الغالب تتضمن
بشكل حاسم مظهر الإشاري للغة . والشعر الغنائي المتجه نحو
التكلم تربطه صلة حميمة بالوظيفة العاطفية . أما الشعر الذي
يعتمد على الخطاب فإن الوظيفة التالية فيه هي الطلبية ، مثل
الشعر الحملي والاجتماعي لدينا في الأدب العربي . ويوصم
«جاكوبسون» خارطة للوظائف طبقا لهذا التحليل ، واعتادا
بالجانب الغالب في كل رسالة ، على النحو التالي :

إشارية	عاطفية
شعرية	تأكيديّة
طلبية	ميتالغوية

لكن ما المعيار اللغوي التجريبي للوظيفة الشعرية ؟ وهل
وجه التحديد : ما للملح أو الخاصية اللغوية اللازمة لكل فن
شعري ؟ ولإجابة عن هذا السؤال يذهبنا «جاكوبسون» إلى تذكر
النموزجين الأساسيين لكل ممارسة لغوية ، وهما الاختصار
والتركيب . فإذا كان موضوع الرسالة يتصل بطفل أو صبي أو
غلام أو ولد أو فتى ، فإن التكلم يحتاج إحدى هذه بالمفردات أو
ما يشبهها للتعبير عنه . ثم عندما يسند إليه شيئا يحتاج أيضا

العوامل الداخلة في التواصل اللغوي جميعا يضعها «جاكوبسون»
في النموذج التالي :

السامع	الرسالة	السياق
	قناة الاتصال	الشفرة

وكل واحد من هذه العناصر الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة .
وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها إلا أننا لا نكاد نجد
رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها ، ويتركز الاختلاف
حيثما لا في احتكار كل وظيفة للرسالة ، بل في ترتيب الأولوية
فيها بينها . وهذا ما يجعل البنية اللغوية للرسالة تتوقف أساسا على
الوظيفة السائدة فيها . فعندما يكون هناك اتجاه غالب نحو المشار
إليه ، واهتمام يعطى أولوية للسياق الذي ترد فيه الرسالة ، فإن
الوظيفة الغالبة عندئذ تصبح هي الوظيفة الإشارية أو الدلالية أو
المعرفية ، ولا بد للباحث أن يلاحظ الاشتراك الثانوي لبقية
الوظائف الأخرى أيضا .

أما الوظيفة العاطفية أو التعبيرية فلها هي التي تركز على
التكلم وتتحيز إلى التعبير المباشر عن موقفه مما يقول . وهذا
ما يجعلها تصلح بلون من الانفعال العاطفي ، سواء كان صادقا
أو مفتعلا . وإذا كانت الوجهة الغالبة على الرسالة هي التركيز
على السامع ، كانت الوظيفة طلبية ، مثل النداء والأمر
وما سواهما ، مع مراعاة تدخل الوظائف الأخرى بشكل ما .
ففي الرجاء مثلا يحتل الطلب مركز التطل ، ولبه التعبير عن
الانفعال من جانب التكلم ، وذلك على عكس التمني الذي
يحتل فيه التعبير من عاطفة التكلم مركز التطل ، وإن اقترون
بطلب يدرك مقدمه نفسه صعبه أو استحالة تنفيذه ، طبقا
للملاحظات البلاغيين القدماء .

ويرى «جاكوبسون» أن النموذج التوصيلي التقليدي الذي
صاغه بوهلر من قبل كان يقتصر على هذه الوظائف الثلاث ،
وهي الإشارية ، والعاطفية ، والطلبية ، في حين ينبغي الاعتداد
بقية الوظائف اللغوية أيضا .

فهناك رسائل لغوية تتمثل وظيفتها الأساسية في إقامة الاتصال
أو مده أو قطعه للبرهنة على أن قناة الاتصال تقوم بعملها ، مثل
«اسمع» أو «هل تسمعي ؟» أو «انتبه !» وما إلى ذلك . وهذه
هي الوظيفة التي تعطى تركزا وأولوية لقناة الاتصال ، وهي
«التأكيديّة» .

وإذا كان المنطق الحديث يميز بين مستويين من الكلام ، هما
الكلام عن الأشياء ، والكلام عن الكلام نفسه ، أو ما يسمى
«ميتالغوة» ، فإن هذا التمييز يمثل أداة علمية ضرورية للمناطقة

والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينها بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازي لا التداخل .

ويرى أولئك أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادئ مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب عدّه أمراً لها ، لا جزءاً منها . فهو لا يشغل بالناصر اللغوية في ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية . وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى مستويات علم اللغة نفسها . ولو تقلبنا الرأي الفائق بحصر مستويات التحليل اللغوي في ثلاثة ، هي الصوت والمعجم والنحو ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوب أن يتدرج على النمط نفسه . وعندئذ تبدأ من علم الأسلوب الصوت ، الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية ، كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم ، للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها ، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والخرابة والألفة فيها من نتائج . ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلك إلى الصعود المتتابع إلى ما يتلوّه . ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتركياب النحوية على ثلاثة مستويات أيضاً : مكونات الجمل ، من صيغ نحوية فردية ، والانتقال من نوع محدد من الكلمات إلى نوع آخر ، ثم بنية الجملة ، أي ترتيب الكلمات ، وحالات النفي والإثبات ، وغيرها ، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ، مثل ما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة ، من مقطوعة وحررة وما سواهما .

وستجد حينئذ أن علم الأسلوب ، مثله في ذلك مثل أمثاله الأكبر ، يتسع لمنظورين متباينين ؛ فكما يقول «جيسرسن» إن أية ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل ، أي من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة ، ففي الحالة الأولى تتناول الجانب الصوتي للكلمة أو للعبارة ، ثم تتأمل الدلالة المنبثقة منه ؛ أما في الحالة الثانية فإننا ننتقل من المعنى لتسائل عن التحييزات الشكلية التي تؤديه في لغة معينة ، أو عند مؤلف خاص . وهذا ما كان يسميه «داماسو ألونسو» بعلم الأسلوب الداخلي والخارجي — كما أشرنا من قبل . فلو رمزنا للشكل الخارجي بحرف «ا» ، وللمعنى الداخلي بحرف «ب» ، فإن الطريقة الأولى تصبح (أ-ب) ، والطريقة الثانية (ب-أ) . ويلاحظ أن معظم الدراسات الأسلوبية تعتمد حتى الآن على الإجراء الأول ، أي تلتفت ملامح وأدوات أسلوبية خاصة ، وتقوم بتحليل التأثيرات الناتجة عنها ، وإن كان الإجراء الثاني (ب-أ) مشروها كذلك . وتصبح نقطة الانطلاق فيه هي اختيار تأثير أسلوب معين ، ودراسة الوسائل المتعددة التي عمده . حل أن السبب في قلة هذا الإجراء بالنسبة لسابقه واضح ؛ لأن الوسائل والأدوات أكثر دقة وتحديدًا وقابلية للتناول من التأثيرات ذاتها . وهذا ما يجعله أشد ملائمة لأن تكون نقطة

الفعل الذي يعنى ما يريد أن يقول ، مثل بنام أويرقد ، أو ينص أو يعلم أو يفكر ، إلى آخره ثم يركب هذين العنصرين في سلسلة لغوية طبقاً للقرارد النحوية . فالاختيار يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف ، أي على أساس الترادف والتخالف ، بينما يتم التركيب على أساس التشابك في المتواليات ، والتعاقب بين العناصر المتجاورة . فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب ، أي أن التعادل يتحول إلى أداة أو وسيلة مكونة للمتالية المركبة . فالتقطع في الشعر يعادل أي مقطع آخر من المتتالية نفسها ويفترض أن تكرر كلمة ما يعادل نبر أخرى ، مثلاً تعادل الكلمات غير المتبوية في الشعر الذي يعتمد على النبر . ومثل هذا يحدث بالنسبة لحدود الكلمات والمقاطع النحوية ، على نحو يجعل كل ذلك وسائل لقياسية للشعر (٩ : ٤٥) .

هل أن قياس المتاليات في النظم إنما هو وسيلة لا وجود لها في الممارسة اللغوية خارج نطاق الوظيفة الشعرية . فالتكرار المعتاد للوحدات المتعادلة — حيث يتم تجزئ زمن الكلام بطريقة موسيقية — شئ متميز في الشعر . وقد عرف أحد الباحثين بيت الشعر بأنه «قول يكرر كلياً أو جزئياً عدد الوحدات الصوتية نفسها» ، وهو تعريف يطابق ما شاع في العربية عن الشعر بأنه «القول الموزون المقفى» . وهذا ما يطرح على الفور السؤال التالي : هل يمكن أن تطلق كلمة الشعر على كل منظومة ؟ ولا يتسق تقديم إجابة قاطعة عن هذا السؤال — عند «جاكوبسون» — ما لم نكف عن ربط الوظيفة الشعرية بالنظم . فالعصا أو المفروشات التي تمتد أيام الشهور أو قواعد النحو أو متون العلوم الأخرى تختلف بالضرورة عن الشعر الحقيقي الأصل ؛ وكلها قد يستخدم الوظيفة الشعرية ، لكن دون أن ينطبق بها الدور الحاسم الذي تقوم به في الشعر . وبهذا الشكل فإن بيت الشعر يتجاوز حدود الشعر ، وإن كان يقتضي في الوقت نفسه وجود الوظيفة الشعرية . وهل ما يبدو فإنه لا توجد ثقافة بشرية واحدة تجاهلت فن الشعر ، في حين أن هناك كثيراً من الثقافات التي تجاهلت هذا النوع من الشعر التطبيقي المنظوم . وحتى تلك الثقافات التي عرفت أدق المنظومات لإنها قد تناولتها بوصفها ظواهر ثانوية هامشية ، إذ إن اتخاذ الأدوات الشعرية لبعض الأغراض التطبيقية الأخرى لا ينفى جوهرها الأصل .

ويمكن أن تعد هذه المنطقة المشتركة التي تقع بين علم اللغة وفن الشعر في مصطلح «جاكوبسون» التي تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسياً ، المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التي تنحرف إلى الإغافة من المقولات العلمية اللغوية ، من نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية — بالمفهوم العلم — في الأدب ، وعن كيفية توظيفها جالياً . وقد يستجيب من ذلك أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ،

وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة . ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإجماع جزء من تحليل الدلالة ، خصوصاً إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود للمتعلم على اختيار عدد . حل أن هذا التحليل الأسلوبى الذى ينصب على أهمية الإجماعات لا يمكن أن يكتفى بالإشارة إلى تعدد المعنى جهداً المستوى ، ولا بانتشاره إلى المستوى الجماعى طبقاً لحاجة التوظيف الاجتماعى للغة الأدبية ، بل لا بد لتحليل الأسلوب الذى يدرس الإجماعات من العناية بجلود الصياغة الشكلية المسئلة عن الأوضاع « الأيديولوجية » والعاطفية ؛ التى تندمج أسلوب الكاتب بطابع خاص يميز لخصه الأدبى . فتعدد الدلالة الناتج من الإجماعات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجهرية ، هى اللبس المتمثل فى التعقيد المقصود للعالم المصور فى النص الأدبى .

ولا يقتصر هذا اللبس على الإشارة إلى مجموعة من المعانى المتوافقة الثابتة ، بل يضرب أيضاً فى قلب البعد التاريخى للغة الأدبية . ومعنى هذا أن كل تحليل أسلوبى ، يعنى شرح خواص الغموض الدلالية ، عليه أن يتصدى لمراكز دلالة العبارات ، ويكشف عن جلودها ، على أساس الطابع الفردي الخلاق لها ، دون أن يتوهم حصر هذه الدلالة فى معنى وحيد شامل . (٩٢) : (١٣٨) .

فالإجماع قد يستثمر فى أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية . ويرى أولمان أن هذا الإجماع يأتى فى المقدر على شريين : (١) تعدد المعنى ؛ وهو أن تكون للكلمة الواحدة معان متعددة .

(٢) المشترك اللفظى ؛ وهو أن تتوافق الكلمتان كلياً فى الشكل مع اختلاف المعنى .

ويمكن تطبيق هذا التمييز فى الدراسات الأسلوبية بتحليل أنماط الإجماع هذه إلى قسمين فرعيين ، يشملان الضمى والصريح . كما أننا قد نصل على الإجماع الصريح بإحدى وسيلتين : إما بتكرار الصيغة نفسها بمعنى آخر ؛ وإما بالتعقيب عليها وشرحها . ونتيجة لهذه المعايير نجدنا أمام ستة أنماط من الإجماع المتمثلة بالمقدرات ، التى يستخدم وسائل أسلوبية ، وهى :

(١) تعدد المعنى :

(أ) ضمناً ؛ ويتمثل فى حالاته القصوى عندما يكون عنوان الكتاب نفسه مبهماً فى ذاته ، دون سياق دال أو موقف مباشر يساعد القارئ على استيضاح المقصود ، على نحو يجعله غير قادر على إدراك أبعاد اللبسة ، حتى يبدأ فى قراءة الكتاب .

(ب) صراحة ؛ ويشمل نوعين :

(١) التكرار ؛ ويتمثل فى إعادة الكلمة نفسها فى السياق

بمعنى آخر .

انطلاقاً فى البحث ، وإن كان هذا لا يُلغى الاحتمال الآخر فى بعض الحالات ، حيث كان المدارس يحدد - مثلاً - إلى « التأكيد » ، ويحاول استقصاء الصيغ اللفظية العربية التى تدويه ، أو الرسائل الأسلوبية التى تقوم به لدى مؤلف معين . (١٣٤ : ١٠) .

ويميز الباحثون بين نوعين من المواقف الدلالية : البسيطة ؛ وهى تلك التى ترتبط فيها الكلمة بمعنى واحد ؛ والمتعددة ؛ وهى التى تتعدد فيها المعانى . وقد تركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على ثلاثة عوامل حاسمة ، هى التى تفسى على الكلام طابعه الأسلوبى ، وهى بواعث الاسم ، وإيهام المعنى ، والمبالغة ، وما يمكن أن يحيط بذلك كله .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبراءات المحركة لما تصبح شفافاً أو معتمداً . ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ؛ فالبراءات الصوتية تشمل - عند أولمان - فى إحدى إكسكانتين : إما أن تكون البنية الصوتية للكلمة عاكسة لصوت أو ضجيج معين ، مثل قرقرة ، وثلاثه ، ومواء ، وغيرها ، وهى المحاكاة المباشرة ؛ وإما أن تثير الكلمة بصورتها تجريرة غير صوتية ، وهى عاكسة غير مباشرة . وتدخل هذه المحاكاة الصوتية ، بما تشتمله وتؤدى إليه ، فى النسيج الشعرى نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين يبنهون على ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإجماعات حتى لا تظل غامضة للمزاج المتطلب ، فإن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية .

أما الباءات الصرفية فيتمثل فى وجود صيغ ومشتقات صرفية شفافاً ذات أثر أسلوبى ، وبخاصة تلك التى تتصل بالمجال العاطفى ، مثل صيغ التصغير والتحقير والمزول والسخرية وغيرها من الصيغ التى قد تكتسب دلالة أسلوبية جديدة فى سياق تعبيرى يبرز شفافيته ، ويغف عن معتمتها . (١١ : ٤٦) .

ويتمتع التحليل الأسلوبى للموجه إلى تقويم الرمز اللفظى وإبراز دلالاته ، على فكرة أساسية ، هى أن لغة الأدب متعددة المعنى غالباً ؛ فهى من النمط المعقد لا البسيط . وهذا يقتضى بدوره النظر إلى القول الأدبى على أساس أنه لا يمكن تحديده بدقة من وجهة النظر الدلالية - بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطئه ، لكنه لا بد أن يتم تصوره - كما يقول « جريمانس » - على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة . ولكن يجرى عليه تحليل أسلوبى فعال لا يكتفى أن تعرف هذه المستويات المتشابهة ، بل من الضروري أن نفسر تمامتها فى ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة إلى أية قراءة نقدية . (١٤ : ١٣٦) .

وبهذا الشكل فإن الطابع الإجمالى البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ؛ وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال ، الناتج من

(٢) التعليق الشارح ، وهو محاولة فلك ازدواج الكلمة بالإشارة إلى كل من معنيها .

(٣) المشترك اللفظي :

(١) ويكون ضمينا إذا تاملت بدوره في عنوان قصة أو مسرحية دون سياق شارح .

(ب) كما قد يكون صراحة بإحدى طريقتين :

(١) التكرار .

(٢) التعليق الشارح .

ويمكن لكل هذه الأنواع من الإيهام أن تساعد على إبراز الأفكار وتوضيح مقصدياتها ، وتقليل الشخصيات والكشف عن جوانب مهمة من بنية العمل نفسه ، بالرغم من أنها تتعلق بمستوى المقدرات فحسب . (١١ : ٥٧) .

وهناك بعض المبادئ التي استقرت في علم الدلالة ذات جدوى حقيقية في عمليات التحليل الأسلوبي ؛ إذ لا يقتصر الأمر هنا على رسم الإطار النظري لعلم الأسلوب وعلاقته بمختلف فروع علم اللغة ، بل يقتضى الإشارة إلى إبراز مظاهر التضافر بين الجانبين ، والكشف عن أشد مناطقها حساسية وتبادلا للتأثير . ومن أهم هذه المبادئ ما لوحظ من أن حركة التطور الدلالى العالى تفضى غالباً في اتجاه يسير من الشيء المحدد للتعين إلى المجرى . وبعبارة بلومفيلد ، فإن « الدلالات الدقيقة المحددة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المشخصة » . وبهذا يصبح من المدهش أن نجد لغة تفضى فيها الأمر على عكس ذلك ، فنقسم حينئذ ، بطابع فنى ، نتنقل فيه الاستعارات من المجرى إلى المحسوس .

وربما كان من المفيد اختيار امتدادات بعض الأشكال الاستعارية المحددة في هذا المجال . من ذلك مثلا الصور المترعة من مجال النور لوصف ظواهر فكرية ومعنوية ، مثل : يلقى ضوءاً حل ، والعلم نسور ، وهذه فكرة لامعة ، وويضي الخواطر ، وأصمتهم الشهوات إلى غير ذلك . وهناك نموذج آخر شائع يمثل في استخدام كلمات تشير إلى انطباع حسية لوصف مجازب تجريدية مثل : تجرئة مريرة ، واستمداد عذب ، ولقاء بارد ، ونجمة حارة ، وكلام ناعم ، وماأشبه ذلك .

وإذا كانت هذه الارتباطات بدئية واضحة فإن الدراسة التجريبية التفصيلية من البنى تكشف عن درجة عموميته . ويترتب على ظاهرة شريحة الإنزياح خيالات التطور اللغوى من المحسوس إلى المجرى أكثر من النمط العكسى نتائج أسلوبية مهمة . منها أن الاستعارات والصيغ التي تفضى في الاتجاه الأول تصبح أكثر طبيعية وتقليدية من تلك التي تتخذ المسار العكسى . وبما يتصل بذلك الاستعارات التي تعتمد على ترابيل الحواس والتي تنتقل فيها الكلمات من مجال حسى إلى آخر ، أى من

اللمس إلى السمع ، أو من السمع إلى البصر . ومنذ بزوغ الرمزية أصبحت هذه الإجراءات مبادئ جارية ؛ حيث أعلن «بودلير» أن العطور والألوان والأصوات تتراسل . لكن هذا لا ينبغي أن ينسبنا أن هذا الشكل الاستعارى قديم معروف ، وربما كان علمياً أيضاً . على أن بحوث المستقبل هي التي سنكتشف عما إذا كانت لمناج استعارات التراسل تلتق كنهياً اتفاق ، أم أنها تجمع لمعايير أساسية .

وقد جمع بعض الباحثين مصادر متصلة بهذه الصور لدى طائفة من الشعراء الغربيين في القرن التاسع عشر ، فوجد أن هناك ثلاثة اتجاهات واضحة :

١ - الانتقال من الحواس الدنيا إلى العليا ؛ وهو أكثر شيوعاً من غيره ، وتربو نسبته على ٨٠٪ من ألقى مثال .

٢ - كان اللمس هو المصدر الأساسى في الحالات كلها .

٣ - السمع هو التلقى المألوف .

وقد لوحظت هذه الاتجاهات نفسها في أشعار بعض شعراء أوروبا الشرقية في القرن العشرين . وما يعنينا من ذلك هو ما يترتب عليه بالنسبة للدراسات الأسلوبية . فعندما يوضع سلم خاص لترتيب الحواس فإن هذا يساعدنا على شرح بعض الصور التي تأتى مضادة له ، بتقديم بيانات عن حاسة دنيا بكلمة تنتمى إلى حاسة عليا ، مثل الصور التي تصعب فيها الأصوات منظورة ، أو المشمومات مسمومة ، على نحو يجعلها غريبة ومدهشة وذات قوة تعبيرية أسلوبية عالية . (١٥ : ١٥٤) .

وكما أن علم اللغة يميز الآن بشكل حاد بين مجموعتين من المشكلات ، إحداها توثيقية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة ، فإن علم الأسلوب يعتمد أيضاً على هذه المقولة . فالوصف التوثيقى الثابت لا يأخذ في حسبانته الإنتاج الأدنى في مستوياته كلها فحسب ، بل يعتد أيضاً بهذا الجزء من التراث الذى ظل حياً ، أو خضع لعملية إسحاح في مرحلة معينة . فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقاً للاتجاهات الحديثة يعد مشكلة جوهرية تصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية . كما أن الاقتراب التاريخى التطورى ، سواء كان في فن الشعر أو في علم اللغة ، يعنى بالتحقيق والتعاصر وبالتعاصرة الدائمة ، على نحو يؤدى إلى أن يكون فن الشعر التاريخى الواسع ، أو تاريخ اللغة ، مجموعة من الأبنية المتراكبة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصولات التوثيقية المتتالية . (١٣ : ٣١) .

وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الطابع الوصفى الذى يتم فيه بحث حالات الأسلوب في فترة محددة أو لدى مؤلف معين ، فإن التطور التاريخى لا يعلم من يدافع عنه ، ويرى ضرورة العناية به في تحليل العناصر الأسلوبية ، على أساس أنه مرتبط بطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن ، على نحو يؤثر بطريقة فعالة على وقعها في الاستعمال ،

وزن جميع النصوص والحكم عليها ، ثم لا يلبث - عمليا - أن يقتصر على منطقة معينة تتصلق بمجال تخصصه ، من عصور أو أجناس أدبية ؛ وعندئذ يتجه في دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه ، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته في معالجة نصوص ودنئة لا ترقى إلى المستوى الأدنى المنشود ، ويركز جهده على الأدب القوي الجميل الذي يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية .

على أن الباحث الوصفي الذي يعالج جميع النصوص مبدئيا ، لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة ، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا . ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التي تتصل بمنهجيه فحسب ، ونادرا ما يلتقيان في بحث ظاهرة واحدة . ولعل أبرز مثل على هذا الالتقاء ما يتعلق بدراسة نسبة الأسماء إلى الأفعال المستخدمة في الأساليب المختلفة ؛ وهو ما يفضي أمام فرق بسيط ومهم في الوقت نفسه . فهناك أسلوب اسمي يمتنع إلى تفضيل استخدام الأسماء على الأفعال ؛ وهناك أسلوب فعل يميل إلى تفضيل الأفعال غالبا . وهذان ملمحان يسهل وصفهما نسبيا ، لكن لها أهمية بالغة عند من يملكون الأسلوب الفعل أرقى من الاسمي ، لدلائله على الحركة ، وارتباطه الثرى بالزمن ، على نحو يجعله مفضلا لدى بعض الكتاب . وهذا يرتبط بطبيعة الحال بخواص اللغة التي يتم التعبير بها ، ودرجة مرونتها ، ومساحها بالاختيار بين الأسلوبين ، وما نيط بكل منهما من وظائف أسلوبية . (١٤) : (٨٨)

ويجعلها في تطور دائم ، تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن . ومن ثم ينبغي دراسة الجماعات هذا التطور ، والمشكلات المتعلقة بالحالات الخاصة ، وتدهور بعض الصيغ ، وانتعاش بعضها الآخر ، وما ينجم عن ذلك كله من قيم تعبيرية . كما ينبغي دراسة تطور أسلوب المؤلف الواحد عن طريق مقارنة أعماله بعضها ببعض الآخر في مراحل زمنية متعاقبة . وهكذا فإن المنظور التطوري يأتي ليكمل الجانب الوصفي ، ويضفي عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه . (١٧ : ٢) .

ومن ناحية أخرى فإن المحور الوصفي للدراسات الأسلوبية يتقاطع مع محور آخر لا يرتبط بالزمن وإنما بالقيمة . فهناك نزعة تكثفي بالوصف والتحليل ، في حين أن هناك نزعة أخرى أكثر تأثرا بالتقاليد النقدية ، تعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف ، على أساس أن الوصف يمكن بدون تقويم ، في حين لا يتصور تقويم معقول لم يسبقه وصف . وقد يعمد بعض باحثي الأسلوب إلى أن يجعلوا من التقويم عملية تجريده مقصودة ، أي بدون هدف للتقويم في ذاته ؛ في حين يعمد آخرون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية . وما كان يمتد به بوصفه مجرد فرق بسيط لا يلبث أن يصيغ تقابلا شاملا . ومن الوجهة العملية فإن كلا من الوصفيين والتقويين لا يدرسون الأشياء نفسها من منظور مختلف ، بل تؤثر نزعة كلا الجانبين على اختياراته وتحليلاته . ففي البداية نجد الباحث المقوم ينحو إلى

المصادر

- (٧) RIFFATTERRE, MICHAEL:
"Essais de stylistique structurale". Trad. Barcelona, 1976.
- (٨) SAPORTA, SOI:
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, -1974.
- (٩) JAKOBSON, ROMAN:
"Linguística y Poesía". Trad. Madrid, 1981.
- (١٠) ULLMANN, STEPHEN:
"Language and Style". Trad. Madrid, 1968.
- (١١) ULLMANN, STEPHEN:
"Meaning and Style". Trad. Madrid, 1973.
- (١٢) REIS, CARLOS:
"Fundamentos y técnicas del análisis literario". Trad. Madrid 1982.
- (١٣) JAKOBSON, ROMAN:
"Essais de linguistique générale". Trad. Barcelona, 1975.
- (١٤) WELLS, RYMON:
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, 1974.

- (١) SPILNER BERND:
"Linguística y literatura. Investigación de estilo, Retórica, Lingüística del texto". Trad. Madrid, 1979.
- (٢) GUIRAUD, PIERRE:
"La Estilística". Trad. Buenos - Aires", 1970.
- (٣) CASTAGNINO, RAUL:
"El análisis Literario; Introducción metodológica a una estilística integral". Buenos Aires, 1976.
- (٤) ALONSO, DAMASO:
"Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos". 4a ed. Madrid, 1970.
- (٥) HATZFELD, HELMUT:
"Estudios de Estilística". Barcelona, 1975.
- (٦) ENKVIST, N. ERIK. SPENCER, JOHN. GREGORY, MICHAEL:
"Linguística y Estilo". Trad. Madrid, 1974.

الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه

أحمد درويش

١ - المصطلح على المستويين الألفي والرأسي :

الأسلوب Le Style والأسلوبية La Stylistique المصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة ، وعلى نحو خاص في علوم النقد الأدبي والبلاغة وعلم اللغة .

ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الألفي والرأسي : ونعني بالمستوى الألفي ، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاورة أو متباعدة ، وبالمستوى الرأسي ، الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتالية داخل حقل واحد . فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني «النظام والقواعد العامة» ، حين نتحدث مثلا عن أسلوب المشية لدى شمعن ما ، أو أسلوب العمل في مكان ما . ويمكن أن تعني كذلك «الخصائص الفردية» حين نتحدث عن أسلوب كاتب معين ، أو الميل إلى سماع «أسلوب موسيقى خاص» ، أو التمتع «بأسلوب كلاسيكي» في أثاث المنزل . وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح «الأسلوب» في الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه «نظما وقواعد عامة» ، كما كانت تدعى الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسمى إلى إيجاد البائتوة العامة لطبقة من طبقات الأسلوب ، أو للتصوير في جنس أدبي معين ، كما سئرى ، أو باعتباره «خصائص فردية» ، كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية ، على اختلاف بينها في الزوايا التي تغطي بأهمية في الوصف ، كما ستناقش ذلك .

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسي ، الذي يقصد به التعاقب الزمني في حقل واحد ... وهو حقل دراسات اللغة والأدب في حالتنا ... فإن مصطلح «الأسلوب» سبق مصطلح «الأسلوبية» إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة . والقوانين التاريخية - في اللغة الفرنسية مثلا - تصعد بالأول منها إلى بداية القرن الخامس عشر ، وبالتالي منها إلى بداية القرن العشرين^(١) .

هذا الاتساع الألفي في دلالة معنى «الأسلوب» يقابله مجال أكثر تحديدا في دلالة معنى «الأسلوبية» ، حيث تكاد تقتصر في معناها على حقول الدراسات الأدبية ، وإن كان بعض الدارسين ، مثل جورج مونان ، يحاول أن يمتد بها نظريا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم ، مع أنه يعترف في الوقت ذاته بأن الحقل الذي أنصبت فيه عمليا حتى الآن هو حقل الدراسات الأدبية^(٢) .

مند وقت مبكر حتى في فترات شدة قبضة أحكام القواعد الكلاسيكية ؛ فقد كتب ديكرات في القرن السادس عشر : «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة ، ويتعلمون على نحو صحيح هذه الأفكار لكي يؤدوها واضحة ومفهومة ، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يمتحن فقط بالقوالب البلاغية» .

لكن الحزبة القوية لجدا طيبة الأسلوب ولبعض قواعده للمعايرة جاءت على يد جورج بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) في عمله المشهور : «مقال في الأسلوب Discours sur le style» الذي أدان فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، ليست إلى أن «الأسلوب هو الرجل» ، على حد تعبير بوفون نفسه ، الذي أصبح بعد ذلك شليد الشيوع ، والذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الخية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب الترين الجملة التي يستعيرها المقلدون عادة من اليليين دون إدراك حقيقي لقيمتها أو استغلال جيد لها .

خلال هذا التطور التاريخي في حقل الدراسات البلاغية ، الذي استمر كما وأثره تارخية ، كان مصطلح «الأسلوب» هو الذي يستخدم من بين المصطلحين اللذين نحن بصدد الحديث عنها . ولم يظهر المصطلح الثاني ، وهو «الأسلوبية» ، إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب «علم» يدرس لذاته ، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي ، أو التحليل النفسي ، أو الاجتماعي ، تبعا لأغراض هذه المدرسة أو تلك .

لكن ظهور مصطلح «الأسلوبية» لم يبلغ مصطلح «الأسلوب» ، وإنما تجدد للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد ؛ ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحمل من التعبير على الرغم من النحت(*) ، فإنها لا تتعامل مع كل تغيير ، بل مع لون معين منه ، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي . ولكي تتصور هذه الدرجة علينا أن نتصور ذلك النص المشهور في مسرحية «البرجوازي النبيل» لولير ، عندما وجه مستر جورودان سؤالاً إلى مدرس الفلسفة قائلا : «وعندما نتكلم ماذا نسعى ؟» وأجاب مدرسي الفلسفة : «نسميه نثرا ؛ فعب سائلا : «ماذا ؟ عندما أقول لزوجتي أعطني شيشي وطابقين يكون هذا نثرا ؟» وأجاب المدرس ساخرا : «نعم يا سيدي» . هذا التصريح الدقيق بين «الكلام» و«النثر» هو الذي ينبغي استحضاره عندما يتم اختيار مادة تعبيرية لدراسة وأسلوبية . وهذه المادة لا بد أن تكون مادة ذات «أسلوب» معين . وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الأسلوب» لكي يساعدنا على اختيار المادة التي يمكن أن تدرسها الأسلوبية .

٢ - بين الكلام والأسلوب :

كيف يمكن أن يتم التفريق بين المأخوذ والنثري ؟ وكيف ؟

ولا يقتصر الفرق بينهما على مجرد السبق الزمني لأحدهما ، وإنما يمتد إلى تلون كل واحد منها بلون العصر أو العصور التي وأكبها ، ومن ثم احتلاله لدرجة أو درجات معينة في سلم التطوير . فمصطلح الأسلوب في الواقع وأكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La Rhétorique ، دون أن يكون هناك تمارض بينهما ، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد للمعايرة التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص . وفي هذا الصدد فإن كلمة «الأسلوب» اكتسبت شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيس المعصور الوسطى ، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب ، هي الأسلوب البسيط ، والأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامي ؛ وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني «فرجيل» ، الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد . فبيدوان الذي كبه من حياة الفلاحين : قصائد رفيعة - Bucoli que - يعد نموذجا للأسلوب البسيط ، وبيدوان الأخلاقي الذي يمت الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية : قصائد زراعية - Georgique - يعد نموذجا للأسلوب المتوسط ، أما ملحمة الشهيرة الإنيادة L'Eneide فتعد نموذجا للأسلوب السامي . وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل في الأسلوب ؛ وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة ، ومن ثم توزيع المقدرات والصور ومظاهر الطبيعة وأسباب الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة . وفي هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة ، فإذا اتفق مثلا على أن كلمة «المناشئة» تتناسب مع طبقة الزراع ، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط ، فإنه لا ينبغي أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذي يلائم التجار والصناع ، ولا إلى الأسلوب العالي الذي يلائم القواد والأمراء والمفكرين ؛ لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التي تتحرك داخله ، وأماكنه التي تليق به ، وأناس الذين يتعامل معهم ؛ ومن هنا فينبغي أن يكون له أسلوبه الخاص به(*) . وقد اتفق هذا التقسيم الطبقي للأسلوب مع التقسيم الطبقي الاجتماعي ، وأصبحت بالحكم في إطاره عديدة ، وبالأخص منه أو الخروج عليه ليس بالمرح الحين ؛ يقول الكاتب الفرنسي أنطون ريفارول في القرن الثامن عشر : «إن الأساليب تحمل طبقاتها في لغتنا مثلا يمثل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا . وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشيء واحد ، فإنها لا يصلحان له بلدرجة واحدة» . وخلال هذه الطبقة للأسلوب يعرف النوق الصحيح طريقة(*) .

لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد للمعايرة يؤدي عادة إلى لون من التجرد في الأداء الأدبي ، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عوناً على التعبير . وذلك هو الذي يدفع إلى تولد حركات تعهدية . ولقد بدأت هذه الحركات

يمكن أن نضع حداً فاصلاً نعد ما قبله «تعبيراً» عابياً وما بعده «أسلوباً» ندرسه الأسلوبية ؟

تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال الذي تعدد الإجابة عنه مدخلاً ضرورياً للزوايا التي يخطرها المنهج ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتي يحدد على أساس منها الملاءمة الحتم التي سوف يتعامل معها .

يرى «جرينجر Granger» في دراسته حول فلسفة الأسلوب *Essai sur la philosophie du style* أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تتحدد من خلال تصور دور اللغة في التوصيل ، فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معنى معينة متفقاً عليها بين الجماعة التي تستخدمها على الإجمال ، لكن هذا الرمز قد يكون مشحوناً بمعنى واحد محدد ، أو بمعاني احتمالية متعددة . ومن أمثلة الرموز المشحونة بمعنى عند الإشارات البرقية وإشارات الاختزال ، حيث يتعلم الدور القرضي في التحميل أو التحويل . ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز ، وما يندرج في حله الدائرية من الوحدات اللغوية ، لا يدخل في باب الأسلوب . لكن هناك رموزاً أخرى تكون قابلة لحمل شحنتين متعددة من خلال اتصالها بوسائل لغوية أخرى . وهذه الرموز هي التي يمكن أن تشكل «أسلوباً» يصلح أن يكون موضوعاً لدولة أسلوبية . ويفصل «جرينجر» نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code دلالة أخرى تسمى دلالة وما تحت الرمز ، وهي الدلالة الاصطلاحية التي يلجأ إليها جنس أدبي معين لتوظيف الرمز اللغوي على نحو خاص به ، مثل دلالة النبر أو الوزن في الشعر ، أو دلالة الاستخدام في القوافي . على أن التكرير الصوقي يدخل الكلام في إطار من معنى .. الخ . وهناك إلى جانبها دلالة ثالثة يمكن أن نسمي دلالة وما فوق الرمز . وهي لا تخضع هذه المرة للجانب الاصطلاحى للجنس الأدبي ، ولكنها ترجع إلى الخصائص الفردية للمبدع ، ومدى قدرته على التنسيق ، أو توصله إلى خلق نظام داخلي معين في عمله ، مستغلاً إمكان الرمز وما تحت الرمز . واكتشاف هذه القدرة عند المؤلف لا يتم إلا من خلال قراءته واع أو ناقد متأمل . ومن هنا فإن الحقيقة الأسلوبية عند جرینجر ليست حقيقة معنوية سلفاً في اللغة . وهي كذلك ليست حقيقة بسيطة ، ولكنها عاولة شاقة ومعقدة ، يشترك فيها المبدع الجليل والمتلقي الواعي في لحظتين متعاقبتين^(٣) .

لكن «رولان باتو» يلجأ إلى معيار آخر في التضييق بين الأسلوب وما يسميه «هوية الصغر في الكتابة» . وتقرير باتو قائم على تطور مهمة الأدب تطوراً كبيراً منذ أواخر القرن الثامن عشر ، بالقياس إلى الحقب الزمنية السابقة ، ومن ثم تطور المهمة التعبيرية للأسلوب تبعاً لتطور فلسفة الأدب من خلال التعبير . يقول رولان باتو : «ويبدو التاريخ أمام الكاتب كأنه سلطة تفرض عليه الخيار الضروري بين مجموعة من الإمكانيات المعنوية

في مستويات اللغة . إنه يفرض عليه أن يقدم أدباً من خلال إمكانيات ليس الكاتب سيدها . وعلى سبيل المثال فالوحدة الفكرية البرجوازية قد أنتجت «وحدة» كتابية . وفي الحقبة البرجوازية (أي الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يستطع الشكل أن يكون رمزاً ، لأن الوعي لم يكن رمزاً . وعلى العكس من ذلك فإنه منذ اللحظة التي بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهداً على العالم ، وتحول إلى أن يكون ضميم العالم (تنص «حوالي ١٨٥٠») كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل ، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها . ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية ، وأصبح الأدب كله منذ فلوير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة . وبهذا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصيغة نهائية موضوعاً لذاته . إن الفن الكلاسيكي لم يكن يتلوق على أنه شيء شديد القرب من اللغة ، بل على أنه اللغة ذاتها ، أي على أنه أداة شفاقة ، وجران دون ترسيب ، وتقديم مثالي لما يسمى «بالروح العالية» ، ولشهد تزيين يفقد الكثافة والمسؤولية . والحدود التي وضعت للأولان ذلك الأدب كانت حدوداً اجتماعية وليست حدوداً طبيعية . ولكن بعدما من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الشفاقة تهتز ، وبدأ الشكل الأدبي ينمى «قوة ثانية» مستقلة عن القوى المعنوية التي كانت تكمن في الإيجاز والتسوية ؛ بدأ يشد ؛ يفرح ؛ يتفتق ؛ وأصبح يعرف معنى «الفتق» . ولم يعد الأدب يتلوق على أنه دائرة مغلقة في طبقة اجتماعية خاصة ، ولكن على أنه كتلة متماسكة ، صميقة ومملوءة بالأسرار ، تحمل راحة الحلم والتهديد معاً^(٤) .

على هذا النحو لم يعد الأسلوب ذا دلالة جماعية عامة ، يمكن من خلالها - كما كان يرى جرینجر - تصنيف عمل ما في جنس أدبي معين ، من خلال تعرف وما فوق الرمز ، الذي يحدد السمات العامة للجنس والأنواع الأدبية ، وإنما أصبح الأسلوب أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة ، نشداناً لتحقيق السمات الفردية للمؤلف ، التي أشار باتو إلى أنها تلقي شفاقة السمات العامة لكي تحمل حملها الفتق والمسؤولية ورائحة الحلم والتهديد معاً . فالأسلوب إذن عند باتو فردى ، على حين أن الكتابة جماعية . وإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتباه المتحدث إلى جماعة ، وضابطتها إياها ، وصرحه على أن يتخذ موقفاً منها ، فإن الأسلوب يمثل لغة تكفي بذاتها ، دون أن يكون لها - بالضرورة - أبعاد التوصيل الواضحة ، التي تنوارف للكتابة . ومن هنا تكتد غربة الكاتب وتفرده ووحشته ، بدلاً من تأكيد انتمائه واتصاله في حالة الكتابة . ومن هذه الزوايا فالأسلوب أشبه بنضرة الزهر القاعدية من الطبيعة ، يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة (ومعنى) . والشعر الحديث يمثل تمثيلاً واضحاً هذه الظاهرة . وقد يمثلها كذلك الرقص والرسم الحديث . وفي كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شيء صادر عن عمق الجسد والروح معاً ، كأنه ولغة ذات اكتفاء ذاتي ، لا تسبح

هناك فكرة الاعتماد على «المجازة» بمعنى اللجوء إلى تصور خط محوري يمثل المعدل الحادي للاستخدام اللغوي . وتكون مجازة هذا الخط الافتراضي بداية الأسلوب . وقضية المجازة والخط المحوري قضية يلجأ إليها البنائيون كثيرا في قياس الظواهر اللغوية . وهي تدفعهم غالبا إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله التوضيحية . ويبلغ كثير من أتباع المذهب ومقلديه في هذه الاستعانة ، حتى تستغل الظاهرة الأسلوبية ذاتها ، وتتحول إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرسوم البيانية والخطوط المتشابكة المستقيمة والمتعرجة . وغالبا ما يتعثر الدارس نفسه في خيوط هذه الشبكات فلا يستطيع الخروج بتأليق واضحة . لكننا إذا أردنا أن نضرب مثلا مبسطا لظاهرة المجازة فيمكن اللجوء إلى المثال الشائع : إذا قلت «البحر أزرق» فأنت تتكلم وأنت في «درجة الصفر» التعبيرية ، لكن عندما تقول مثل هوميرو : «البحر بشجي» ، أو «البحر خمر» فأنت تصنع أسلوبا .

ومن وسائل التفرقة أيضا بين الأسلوب والكلام أن يقال عن الأسلوب إنه هو الكلام المقصود لذاته ، الذي لا يتم وبهذا يقوله ، ولكنه يتم «بكيف يقوله» . وهو في نهاية المطاف يلتقي مع مبدأ المجازة الذي أشرنا إليه .

٣ - تنوع المدارس الأسلوبية :

على الأسس التي أشرنا إلى بعضها توعدت النزائسات الأسلوبية وتفرقت ، وأصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم . ويمكن هنا أن نقل الإحصاء الذي أجراه هاتزفيلد عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٧ - ١٩٥٢) ، إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف^(١) ، أما الزوايا التي تفتتها هذه المؤلفات فهي تتمدد بتعدد زوايا النشاط الإنساني التي تتصل باللغة . وهي في نهاية المطاف الوسيلة الرئيسية للتعبير عن مجمل الأفكار والأحاسيس البشرية . ويضرب بير جيرو مثلا للزوايا التي يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها ، بمدينة كبيرة ترتبط قرية ما بها بثلاثة طرق ، طريق رئيس يربط بين أقاليم الدولة ، وطريق إقليمي ، وطريق متعرج يمر من خلال الغابة . فلذا أردنا أن نجرى دراسة على هذه الطرق فلن أماننا احتمالات كثيرة :

١ - إما أن تقوم دراسة على الطرق في مجملها وبوضفها وسيلة وسط بين هذه المدينة وتلك القرية . ولا بد أن نقيم الدراسة بالسرداء الأهمية التي دفعت إلى إنشاء أكثر من طريق بينهما : هل تحتاج المدينة إلى المنتجات الزراعية للقرية ؟ أو يحتاج الطلاب في القرية إلى التردد على مدارس المدينة ، لعدم وجود نظير لها عندهم ؟ أو يحتاج القرويون إلى شراء ما يلزمهم من المحال الكبرى في المدينة ، ويحتاج المرضى منهم إلى التردد على مستشفياتها ؟ أو أن أهل المدينة يذهبون لبضياء عاكسة نهاية

إلا في الأعماق الأسطورية وبخاصة والسرية مؤلف ما ، لكي تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات والأشياء ، وتستقر الموضوعات الكبرى .

أما الكتابة في هذا التصور فهي تتم نتيجة للوعي والاختيار ، وتتخذ لها هدفا معينا ، ومن هذا المنظور يفرق بارت بين ثلاثة أنماط من الكتابة :

أ - الكتابة الإشارية ؛ ويقصد بها معنى قريبا من الذي كان يقصده جرينجر حين تحدث عن «ما تحت الرمز» ، وهو مجمل الإشارات الاصطلاحية التي يلجأ إليها جنس من الأجناس الأدبية ، لوضع تقوم لغوية لما يدخل في إطاره ، مثل الوزن والقافية في الشعر ، والحواري في المسرح ، وسياسة قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحديث) في بعض أزمسة الإنتاج المسرحي ، وهذا اللون من الكتابة الإشارية هو في الواقع أتمعة تتقدم الفكرة من خلالها . وقد بلغ ازدهاره في القرن السابع عشر ، وفي إطاره عادة تزدهر الخصائص المنسوبة إلى اللغة ، أكثر من ازدهار الخصائص المنسوبة إلى الكاتب .

ب - الكتابة ذات الدلالة ، التي تشحن بقيم لغوية معينة ، وتحول معها في مجتمع معين إلى ما يشبه الرمز الجبري ، بحيث تثير من خلال طرحها مجمل القيم المرتبطة بها ، بصرف النظر عن علاقة هذه القيم بالمعنى اللغوي الأولي ، أو بالمعنى القاموسي . فكلمة «هيروشيا» في معناها القاموسي أو الجغرافي تحمل معنى محدد للمدينة معينة ؛ ولكن دلالة «القيمة» ربطتها في المجتمع العالي بزيادة التدمير النووي الشامل ، وبما يتولد من هذا للمعنى من إحطار تهدد الاستقرار أو السلام أو الحياة البشرية ... الخ .

ج - كتابة الالتزام ، ويقصد بها هنا الالتزام السياسي على نحو خاص ، حين يشف الكاتب من خلال استخدام مصطلحات معينة لا عن فكره فقط ، ولكن عن لونه وميوله السياسية . فالاختيار بين كلمتي «فدائي» و «إرهابي» ، و«فتح مدينة» أو «احتلالها» ، و«الثورة» أو «التمرد» ، و«الانتشار» أو «التوسع» ، و«العمال» أو «البروليتاريا» .. الخ ، كل هذه اختيارات تشف عن موقف الكاتب المعاكس . ويمكن من خلال تتبعها وتسجيلها الانتهاء إلى حكم معين في هذا الاتجاه أو ذاك .

على أن هذه الأنماط الثلاثة للكتابة تتداخل ، ويمكن أن يشتمل العمل الواحد عليها جميعا ؛ لأنها تعود إلى نفس الكاتب التي يتم فيها الالتحام بين «الكتابة» و«اللغة» . وهو التحام يجعل كل تعبير متضمنا للقصد والحكم والاختيار .

إلى جانب هاتين الإجابتين من جرينجر وبارت حول الوسائل التي يتم بها التفرقة بين الأسلوب وغير الأسلوب من الكلام ، هناك إجابات أخرى لا نريد أن نقف أمامها بالتفصيل ، وسنكتفي بالإشارة إلى بعضها إشارات سريعة^(٢) .

(١٩٤٧) ، تلميذ اللغوى الشهير فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) ، وخليفته في كرسى الدراسات اللغوية بجامعة جنيف . وإذا كان دي سوسير يعد مؤسس علم اللغة الحديث فإن بالى يعد مؤسس الأسلوبية التعبيرية .

كان دي سوسير من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة ، الذى يقوم على أن اللغة «تتطور مثالى» بقب وراء تجميع الكلمات ، مثل فكرة التجار التى تقف وراء قطعة الأثاث . وكان دي سوسير يرى أن اللغة خلق إنسان ونتاج للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ؛ فليس جانب الفكر الفردى فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية . ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب ، ولا يتكفيان بتلقى القيم الجمالية عن السابقين . وهذه النقطة الأخيرة هى التى حاول بالى التركيز عليها .

كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة «قوائم القيمة الثابتة» ، التى تسند إلى كل شكل تعبيرى «قيمة جمالية» محددة . ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم الصور إلى «صور زيادة» ، مثل التكرار والمبالغة والتتابع والإطناب ، وصور بالنقص ، مثل الإيجاز والحذف والتلميح ، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات : أسلوب سام ، وأسلوب متوسط ، وأسلوب مبتذل ، وما أدى إليه ذلك من رسم دائرة فرجيل في الأسلوب كما أشرنا .

لكن نظرية «القيمة الثابتة» تعرضت لألوان كثيرة من النقد ، كان من أشهرها ما أشار إليه رينيه ويليك^(١) من أن «قيمة الأداة التعبيرية» تختلف من سياق إلى سياق ، ومن جنس أدب إلى جنس أدب آخر . فحرف العطف (الواو) عندما يتكرر كثيرا في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس ، يعطى للتعبير معنى الاطراد ، والوقار . لكن هذه الواو لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطى مشاعر تنويع وإبطاء في وجه مشاعر سائنة متدفقة .

في مقابل نظرية القيمة الثابتة برزت نظريات أخرى ، مثل نظرية المقابلات عند فلهلم شيلر ، التى تعتمد على رصد التوازن في الأسلوب من خلال التقابل بين المحسوس والمجرد ؛ عناصر النقص وعناصر الزيادة ؛ بين المحدد والقضاض ؛ بين البسيط والمزركش ؛ بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب الذاتي ؛ بين الأسلوب الشفاهي والأسلوب الكتابي . . . الخ . وصدف شيلر من وراء فكرة التوازن إلى البحث عن قوانين القيم داخل الأسلوب ذاته ، والاهتداء إلى قوانين ناعمة منه ، بدلا من قوانين القيم الثابتة التى كانت مفروضة عليه سلفا ومن خارجه .

أما شارول بالى فتقوم نظريته على دراسة ما أسماه : «المحتوى

الأسبوع في هدوء» . الخ . هذا النوع يشبه في مجال الدراسات الأسلوبية دراسة اللغة بوصفها إمكانات قائمة «بالقوة» ، توضع في خدمة الجماعة لتستعملها بصفة عامة .

٢ - يمكن أن تقوم دراسة تتبع الطوائف التى يغلب عليها احتمال طريق أو آخر من هذه الطرق : هل يأخذ الطلاب الطريق الإقليسي لأنه أنسب لاستخدام الدرجات ؟ وهل يفضل المرضى الطريق الرئيسى الذى يصب قريبا من وسط المدينة حيث المستشفى ؟ وهل يفضل المزارعون طريق الغابة طوله أو لأنه أنسب لحركة الدواب ؟ وهذا النوع من الدراسة يشبه في مجال الدراسات اللغوية والأسلوبية دراسة اللغة الجماعية التى تخصصت بالاستعمال لطائفة ما ، سواء كانت هذه الطائفة طائفة فنية أو طائفة اجتماعية . وهو تقسيم يشود إلى كثير من أنواع الدراسات الممكنة في هذا المجال .

٣ - يمكن أن تتم الدراسة من خلال فرد معين : لماذا لا يستعمل هذا المزارع طريق الغابة المتخرج أبدا ؟ هل لعب في الطريق ؟ أو لعب في قديمه ؟ أو لحرف قديم من الحيوانات نشأ في نفسه منذ كان طفلا ، وكانت جنته تقص عليه بعض الحكايات المخيفة في هذا المجال ؟ . الخ . وهذا النوع من الدراسة يشبه دراسة العادة اللغوية الفردية .

٤ - يمكن دراسة الطريق من خلال فرد معين : لماذا سلك هذا المريض في صباح الأحد الماضي الطريق الرئيسى لكى يذهب إلى أداء الصلاة ؟ هل كان سيمر على أحد لمصطحيه معه ؟ هل كانت السياه تحفر وطريق الغابة مغلقا ؟ هل يحتاج طريق الغابة إلى حذاء قوى وحذاء كان مقطوعا ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا لم يصلحه من قبل ؟ هل لأنه لا يملك ثمن الإصلاح ، أو لأن الإسكافي كان مشغولا بزواج ابنته التى تزوجت هذا الأسبوع بعد قصة حب مشهورة في القرية مع . الخ . وهذا يشبه الدراسات النفسية الفردية في الأسلوب^(٢) .

هذا المثال الذى ضربه جيرو ، والإحصاء الذى قام به هاتزفيلد ، يوضحان الصعوبة التى تكمن في محاولة رسم «بانوراما» موجزة وشاملة في الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومع هذا فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الحيط العامة ، وأشهر الاتجاهات التى يمكن أن يتدرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة . ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما : الاتجاه الجماعى الوصفى ، أو أسلوبية التعبير ؛ والاتجاه الفردى ، أو الأسلوبية التصانيفية . وسوف نحاول إعطاء فكرة من كل من الاتجاهين .

أولا : الأسلوبية التعبيرية :

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية Stylistique de L'expression ، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية Stylistique descriptive ، بعلم اللغة السويسرى شارول بالى (١٨٦٥ -

نسبة التردد العلمية للمفردات . وقد تابعت الحركة الأمريكية منتج جيرو الإحصائي ، وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه Sedlow

الأسلوبية البنائية : هي أكثر المذاهب الأسلوبية شهوعاً الآن ، وعلى نحو خاص فيها يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة . وهي تعد امتداداً متطوراً للمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية ، كما تعد أيضاً امتداداً لأراء دي سوسير الشهيرة ، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة *langue* وما يسمى الكلام *parole* . وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كائنة في اللغة بالغة ، يستلزم المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته ، أي أن هناك فرقاً بين مستوى اللغة ومستوى النص ؛ والبالغة التقليدية لم تكن تعتمد هذا التفرق . وقد أخذ هذا التفرق أسساً ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية ؛ فجاكوبسون يدعو إلى التفرق بين الثنائي (رمز - رسالة) *Message - Code* وجموع يطلق عليه (لغة - مقالة) *Langue - Discours* ؛ أما جليليف فيجمل التباين بين (نظام - نص) *Système - Texte* ، ويتحول المصطلح عند تلمسكي إلى ثنائي بين (قدرة بالغة - ناتج بالفعل) *competence-performance* . وهذه المصطلحات حل اختلاها تقف عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب ، كان قد أطلق شرارته دي سوسير ، وطوره بالي ، وأكمله البنائيون المعاصرون . ويركز جريم على أثر هذه التفرقة في الأسلوب ، حين يبين أن هناك فرقاً بين « المعنى » و « فاعلية المعنى » في النص ، وأن كسل « رمز » يمر بمرحلة « القيم » الاحتمالية على مستوى المعنى ، ومرحلة « القيمة » للحدثة المستحضرة على مستوى النص . وقد تقود المبالغة في هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوي لا يوجد له معنى قاموسي ، ولكن توجد له استعمالات سياقية^(١٤)

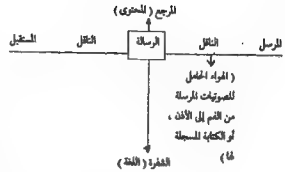
أما رومان جاكوبسون فقد ركز في تحليله للثنائي (رمز - رسالة) على الجزء الثاني منها . دون أن يجل الأول - لأنه يعتقد أن « الرسالة » هي التجسيد بالفعل للمزج بين أطراف هذا الثنائي . وهو مزج هر عنه جاكوبسون حين سمي إحدى دراساته حول هذه القضية : « قواعد الشعر وشعر القواعد » *Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire* . وهذا يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة ؛ وشعر القواعد دراسة الفعلية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق . لقد تصور جاكوبسون خريطة تشبيعية توضح المراحل التي يمر بها « الرسالة » بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ) . وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالي :

المعاني للغة . وهي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية للكلمات أو المثارة في الكلام . وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء في أنه لا يقف بدراساته عند الصور والألفاظ التقليدية المتعارف عليها ، ولكنه يمتد إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية . وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المتطورة ، ليلاحظ العلاقة التي يمكن قياها بين المحتوى المعاني والصيغة التي يعبر فيها . فإذا كان موقف الشفقة يشترح عبارة مثل « يا للمسكين ! » فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقدم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز . ويمكن اكتشاف المحتوى المعاني للتصغير من خلال إثارة اللوعة أو للضعف . كذلك يمكن تبين المحتوى المعاني لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وتوقعاته منه ؛ فهناك فرق في المحتوى المعاني بين الصيغ التالية :

« افعل هذا ! افعل لي هذا ! يرك افعل هذا ! أرحني وافعل هذا ! » . فمع أنها جميعاً عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب الذكر ، فإن المتعلقات تشف عن معنويات عاطفية مختلفة .

واهتمام بالي بالمحتوى المعاني جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية . وتركزه على اللغة المتطورة صرّبه عن الاهتمام باللغة الأدبية . وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة ، دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها . وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . وكذلك وضعه منهجه الذي اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية ، من حيث طرحه حول التعبير مؤالاً عنحدا هو : « كيف » وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجلود التعبير أو مصادره^(١٥)

شارل بالي إذن هو رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية ؛ وكتاباته في هذا المجال ، التي بدأت منذ سنة ١٩٠٥ ، أحدثت تأثيراً واسعاً في كثير من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده ، وعلى نحو خاص تلك التي تأثرت بالنزعة الوصفية في منهجه . ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلي ، الذي بدأ في روسيا في العشرينيات من هذا القرن ، ثم انتقل إلى أوروبا مع انتقال علماء من أوروبا الشرقية ، كثيراً ومازالوا يكتبون بالفرنسية والإنجليزية ، مثل رومان جاكوبسون ، وتودروف على نحو خاص . وكانت قوة تأثير هذا المنهج الروسي في النجوه إلى الأسلوبية الإحصائية أو العلمية ، خصوصاً على يد بير جيروفي كتابه الخصائص الإحصائية للمفردات^(١٦) ، الذي بين فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ، ودلالة تكرار كلمة ما عدداً معيناً من المرات . ومن خلاله أمكن - كما فعل جيرو نفسه - مناقشة نسبة كتب المؤلف أو تأكيده نسبة كتب مشكوك فيه ، وذلك من خلال رصد



ويروست وفلوير ويلزك وغيرهم ومزا المدرسة حية ، زواجت بين الدراسات اللغوية والنقدية ، وأخصبت الفرعين في وقت واحد . غير أن هذه الزاوية بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست بدورها من ابتكار البنايين ، وإنما هي ترجع إلى اتجاه آخر في دراسة الأسلوب كان قد وادب اتجاه « شارل بارلى » في الأسلوبية التعبيرية الجماعية ، في الربع الأول من هذا القرن ، وهو اتجاه المدرسة الخالية الألمانية ، وهو ما يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية ، أو الأسلوبية الأدبية ، الذي يندرج تحت الأسلوبية التأصيلية ، وهو ما نود الوقوف أمامه في الفقرات التالية :

ثانيا : الأسلوبية التأصيلية .

إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هي طرح السؤال : « كيف - حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية stylistique génétique تهتم بأسئلة أخرى مثل « من أين » و « لماذا » ، وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التي ينتمى إليها ، وبحسب لون اهتمامها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية . الخ . ويمكن أن نقف سريعا أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية :

١ - الأسلوبية النفسية الاجتماعية :

في سنة ١٩٥٩ كتب الباحث الفرنسي هنري مورير كتابا عن « سيكولوجية الأسلوب » (١٦) ، طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه « رؤية المؤلف الخاصة للعلماء » من خلال أسلوبه . واكتشف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل « الأنا المعقدة » ، وأن هذه التيارات ذات اتجاهات مختلفة . والتيارات الخمسة الكبرى هي : القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم ؛ وهي الأنماط التي تشكل نظام « الذات الداعية » .

وقد يظهر كل غط منها في شكل إيجابي أو سلبي ؛ فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف ، والإيقاع قد يكون متساويا أو ناشزا ، والرغبة قد تكون صريحة أو مكتوبة ، والاتصام قد يكون وثاقا أو مترددا ، والحكم قد يكون متفائلا أو متشائما .

ويحاول مورير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التي تلتقي معها ، كالأفعال والصور ، واختيار صيغة المضارع أو المستقبل أو الأمر ، واستخدام علامات الترقيم على نحو معين ، واللجوء إلى الإكثار من وضع القطع أو علامات التصبغ أو علامات الاستفهام ، واللجوء إلى الألوان من الحروف الصوتية ، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ، ودلالات ذلك كله على ما يسود « الأنا المعقدة » . وهذه المعطلة على وجودها - بعيدا - كما يرى بيرجير - كثرة التعريفات والتقسيمات ، واحتياط عدم معة النتائج . فيما قد

وكل اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر ، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر . والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي ، ويمكن أن تكون مفتاحا له . وهذه الثوابت يسميها جاكوسون المرصلات أو مغزيات السرعة ؛ ومن بينها هذا التقسيم الثلاثي للضمائر إلى ضمائر التكلم والمخاطب والغائب ، الذي يلتقى مع تقسيم ثلاثي لوظائف اللغة ، يتشغل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) ، والوظيفة التواصلية (أنت المخاطب) ، والوظيفة اللغوية (هو الغائب) ؛ يلتقى أيضا مع تقسيم ثلاثي في العمل الأدبي ، يتشغل في المؤلف (أنا) والقارئ (أنت) والشخصيات (هو) ؛ ويرتبط ذلك في النهاية ببول بعض الأجناس الأدبية إلى استعمال بعض هذه المرصلات أو مغزيات السرعة دون بعضها الآخر . فالشعر الملحمي مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب ، ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة ، في حين أن الشعر الغنائي يركز على ضمير المتكلم ومن ثم على الوظيفة التعبيرية .

لقد طرحت مدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها تلك في صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية ، مثل التحليل الدقيق الذي قدمه لهنري شتراوس ورومان جاكوسون لقصة القطع لبودلير سنة ١٩٦٦ في مجلة « الإنسان » ؛ ومثل الدراسة المعقدة الغنية حول « بناء لغة الشعر » التي كتبها جون كوين وترجمت إلى معظم لغات العالم الكبرى ، وترجمت إلى العربية مؤخرا (١٧) . ونتائج المدرسة البنائية هي البنية بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل إلا في كتابتي . لكنني أود أن أشير إلى أنه إذا كان البنائيون قد تألموا من اتجاه « العلم للأسلوبية التعبيرية » عند « بارلى » ، وتأيدوا أيضا النتائج اليرغى عندهم ، فإنهم - علافا - نقصا وقعت فيه مدرسة بارلى حين تعبيرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية ، وحين أصبحت عن وضع تصوراته اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية . وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمجمل من الحركة الأدبية في أوروبا والعالم في القرن العشرين . لكن مدرسة البنائيين ضمنت نفسها في قلب الحركة الأدبية ، وأصبحت كتاباتهم من كورنيل وراسين وموليير وفكتور هيجو ومولير وأندريه مالرو .

• — عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه ، هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه ، والصغر ، والأمة ، فكل مؤلف يعكس روح أمته .

٦ — الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية ، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة : « إن مداهم الخلق الشعري واحدة ، ولكننا يمكن أن نتناولها بعداً من المتابع اللغوية ، أو من الأفكار ، أو من العقيدة ، أو من التشكيل » . ومن خلال هذه النقطة وضع سيبترط طريقاً بين اللغة وتاريخ الأدب .

٧ — للملاحح الخاصة للعمل الفني هي « مجازة أسلوبية » فردية ، وهي وسيلة للكلام الخاص ، وإبصاره من الكلام العام . وكل « انحراف » عن المعدل في اللغة يعكس انحرافاً في مجالات أخرى .

٨ — النقد الأسلوبى ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح ، لأن العمل كل متكامل ، وينبغي التقاطه في « كليته » وفي جزئياته الداخلية .

لقد كان هذا المنهج التفضيل الذى أوردته سيبترط في مقدمة كتابه الذى أشرنا إليه^(١٩) ذا أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتحليله من بعض الآثار السلبية للأنهج الوضعي الذى كان لانتون يمثل قمته في بدايات القرن ، وارتكزت في النقد الأدبي مبداً لم تكن شائعة من قبل .

(أ) — النقد ينبغي أن يكون داخلياً ، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه .

(ب) — أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه ، وليس في الظروف المادية الخارجية .

(ج) — على العمل الأدبي أن يهدأ بمعايير الخاصة لتحليله ؛ وأن للمبادئ المسبقة عند النقاد اللغويين ليست إلا تعجزات تصفية .

(د) — أن اللغة تنمكس شخصية المؤلف ، وتظل غير مفضلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التى يملكها .

(هـ) — أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الجنس والتعاطف .

ولقد أثر منهج ليو سيبترط جدلاً شديداً ، بدءاً من الربع الأول من هذا القرن ، ومن نحو خاص من أتباع فن سويسر وشارل بالي ، الذين كانوا ينفذون إلى أقلية الأسلوبية اللغوية الخالصة . لكن من ناحية أخرى تكونت مدرسة أسلوبية حول مبادئ سيبترط ، أطلق عليها اسم : « الأسلوبية الجديدة » ، أو « الأسلوبية التقدمية » ، وتركزت على نحو خاص في السوفياتية

يسفر عنه التحليل على أنه خاصة للأنا المعيقة عند راسين قد يكون في النهاية خاصة للتراجميدى الكلاسيكية ، ويصغى أيضاً أن هذا المنهج به ظلال من المنهج البيوجرافى ، الذى يعامل إنتاج المؤلف على أنه صدق لحياته ، وهو منهج أثبتت المناقشات النقدية المعيقة التى دارت حوله أنه غير صلب المود .

٢ — الأسلوبية الأدبية :

تعد الأسلوبية الأدبية أنصب ما تفرع عن فكرة « الأسلوبية التأصيلية » وأكثره تأثيراً في تاريخ « التصوير » في القرن العشرين ، بل إن رواد هذه المدرسة من المثاليين الألمان - كارل فسلر وليو سيبترط على نحو خاص - يعلون من رواد حركة الأسلوبية في القرن العشرين . كانت الاتجاهات التى سادت في النقد الأدبي في القرن التاسع عشر ، والتي تنسب إلى آراء فولتير وستاندال وسانت ييف وهيرولت كين وغيرهم ، قد دخلت في مأزق بعد جيل الرواد بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة ، ومن ثم تعرضها للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد ، أو للإبتعاد عن المحور الأدبي . وبه كارل فسلر K. Vossler في أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي :

« لكني ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما ، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذى يتم فيه تحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص »^(٢٠) . لكن الذى غا هذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوي ليو سيبترط Leo Spitzer . وقد كتب مؤلفاً مهماً عن علم اللغة والتاريخ الأدبي Linguistics and Literary History . وفي مقدمة هذا الكتاب عرض سيبترط للمنهج الذى اتبعه هو في دراسة سرفانتس ، وفلندر ، وديندرو ، وكولفيل . وتتلخص خطوات المنهج عند سيبترط في النقاط التالية :

١ — المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة . وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون .

٢ — الإنتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذى تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ؛ ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلى .

٣ — ينبغي أن نقرننا التفاصيل إلى « محور العمل الأدبي » ؛ ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل . ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله .

٤ — نحن نختصر العمل ونصل إلى محوره من خلال « الجنس » ، ولكن هذا الجنس ينبغي أن نمحصه للملاحظة في حركة ذهاب وعودة ، من محور العمل إلى حدوده ، وبالعكس . وهذا الجنس في ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإضفاء إلى الأعمال الأدبية .

التعبيرية عند شارل باي ، في خلق اتجاه نقدي لغوي ، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين ، ويقترّب بهذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية من روح العلم التجريبي في شكل الأسلوبية الحديثة .

المجلة الأمريكية عند علماء مثل داماسو ألونسو-Damaso Alonso و هاتزفيلد Hatzfeld ، وامتدت آثارها كذلك - كما رأينا - لتؤثر على اتجاه أصحاب الأسلوبية البنائية ، ولتتضافر آثارها مع آثار المدرسة التي كانت منافسة لها ، وهي مدرسة الأسلوبية

الهوامش

- (١٧) Ph. Van Tieghem. *Stylistique. dictionnaire des litteratures*. paris 1968. V. 3. P. 3753.
(١٨) Les caracteres statistique du vocabulaire. Paris 1954.
(١٩) Volr; T. Todorov: Ou'est- ce que le structuralisme?
Paris 1968: Introduction generale.
(٢٠) ترجمنا هذه الدراسة إلى العربية وقد نشرت مقدمتها بعنوان « مقنعة في بناء لغة الشعر » بمجلة « المتلقي » الحولية حداثي يونيو و يوليو سنة ١٩٨٤ ، وترجمة الدراسة كاملة مع التقديم لها والنصليق عليها تحت الطبع الآن .
(٢١) أنريد من التفاصيل رابيع مقدمتها لترجمة بناء لغة الشعر .
(٢٢) La psychologie des styles. paris 1959. citée par. p. Guiraud op. cit.
(٢٣) R. Wellek. op. cit.
(٢٤) Voir. P. Guiraud. op. cit. pp. 65 et suivantes.

- (١) G. Mounin: *Stylistique Encyclopedia Univer*. V. 15. p. 466
(٢) Le Petit Robert. 1976. pp. 1622 et 1700.
(٣) Pierre Guiraud. *La stylistique*. Paris 1975. p. 17.
(٤) Ibid.
(٥) R. Wellek. *La theorie litteraire. La traduction frapaise*. paris. 1971. p. 241.
(٦) M. Dairenne. *Style. Encyclopédia Univerale*. V. 15. p. 463.
(٧) Roland Barthes. *Le degré zero de l'écriture*. Paris 1972. p. 8.
(٨) Voir. G. Mounin. op. cit.
(٩) A Critical Bibliography of the New Stylistics (1902- 1952) cite par Guiraud. op. cit.
(١٠) Voir: P. Guiraud. *La stylistique*. op. cit. pp. 61 et suivantes.
(١١) La theorie litteraire. op. cit. p. 246.

الأسلوب الأدبي

من كتاب "مناهج علم الأدب"

بيوزف شريك

شروط أولية عامة : يتضمن أهم الشروط الأولية بالنسبة لمناهج علم الأدب في مجال الأسلوب في تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي وتعريفه ؛ فهناك طائفة كبيرة جداً من الأخطاء - منها الأخطاء النحوية الخطيرة ؛ ومنها الأخطاء السقيمة الخطيرة - تولدت عن مجرد الجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت هذه المفاهيم الأسلوبية خاصة بفنون أخرى لا تقوم على اللفظ ، أو خاصة بلغة أخرى غير العربية .

والحق أن الموضوع من التعقيد بحيث يصعب علينا اللجوء إلى طريقة النفي لتعريف الأسلوب الأدبي ، كأن نقول إن الأسلوب الأدبي ليس كذا أو ليس كذا . وليس من شك في أن الأسلوب الأدبي شيء آخر غير علم الأسلوب المعياري ، الذي تعلمنا كيف نكتب خطابات جميلة ، أو موضوعات إنشائية جميلة ؛ وأنه أيضاً شيء آخر غير المفهوم الأسلوبى المعروف في تراث علم البلاغة المدرسية عند الأقدمين . ولكن محاولة التعريف تزداد صعوبة عندما ننظر إلى المفهوم الأسلوبى في علم اللغة أو في علم الفنون الأخرى . وإذا كانت البحوث الأسلوبية التي تجري في مجال علم الأدب ، بحثاً عن الموضوع والمهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التي تجري في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فلأننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماس وخطوطاً متوازية وأموراً مشتركة تتمثل في طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر ؛ فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحليل الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادئ التشكيل في علم الأدب والعلوم المنصبة على الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة ، يمكن أن يفيد منها عالم الأدب . وأياً كان الأمر فهناك اختلاف من الناحية المبدئية بين أن يقوم الإنسان ببحوث أسلوبية على لغة ما ، أو أن يقوم بدراستهم على الأساليب المتغيرة أو العامة من ناحية ، وبين أن يسعى الإنسان إلى استيعاب أسلوب أدبي وتصويره من ناحية ثانية . ولقد كان ريبته وليك^(١) محقاً في تأكيد هذا الاختلاف ؛ فقد أصر الباحثين عن التماثل في مناهجهم ، وكذلك الاتجاهات الساعية إلى المطلق في العلوم ، إلى أن زادت المشكلات عموضاً بدلاً من أن تزداد وضوحاً . وحتى في مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافاً جوهرياً بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك - أولاً وقبل كل شيء - اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من متطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من متطلق علم اللغة .

التطبيقية في تحليل الأسلوب تنحصر في وصف شكل الأسلوب ، دون أن تخطو الخطوة الجهرية إلى التفسير النقدي والدلائل .

وعندما قام رينيه وليك^(١) ، في ختام مؤعر درست فيه مشكلات الأسلوب اللغوي من وجهة نظر علم النفس ، وعلم الأثروبولوجيا الثقافية ، وعلم اللغة ، وعلم الأدب ، بعرض خلاصة نقدية تقويمية أخيرة بوصفه مثلاً لعلم الأدب ، ذكر علم الأدب قائلاً عنه إنه العلم الذي ينبغي عليه ، وهو يدرس الأبنية والقيم الأدبية ، أن يستخدم النتائج التي يصل إليها علم اللغة شاكراً ، ولكنه يئن بما لا يدع مجالاً للشك ، أن هناك نقطة يتجاوز فيها موضوع الأدب إدراك علم اللغة ويهتم عليه . وهناك - على العكس - حالات يؤدي فيها الفصل الأساسي بين الأسلوب اللغوي والأسلوب الأدبي إلى نتائج تحورها المشكلات . أما تورين^(٢) فينظر بعد هذا الفصل بين الأسلوب اللغوي والأسلوب الأدبي إلى مشكلة الأسلوب الأدبي من ناحية المعنى التربوي للأدب . وهنا يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان تورين قد أخذ جانب المضمون وانحاز إليه انحيازاً مفرطاً . ونحن لنا أن نتساءل أيضاً عن المقصود بالمعنى التربوي ، وهل هو ملعب حزب من الأحزاب ، أو هو إنسانية مبهمة الشامل .

ليس مجال البحث في الأسلوب هو أضع مجال علم الأدب وأكثرها قرباً من المركز ، بل هو أيضاً المجال الذي يقل فيه الالتئق والوضوح . وإذا كان بعض علماء الأدب وعلماء اللغة يرون أنه من المهم أن يعهد بدراسة الأسلوب إلى علم آخر هو علم الأسلوب ، يتجاوز حدود علومهم ، فإن هذا الرأي لا يبين على إيضاح شيء . والكتب التي تحمل عنوان « علم الأسلوب » لا تدعي كلها أنها تسعى إلى إيضاح غوامض الأسلوب الأدبي ؛ هذا إلى أنها تختلف في مناهج أشد الاختلاف ؛ فمهما علم الأسلوب العام ، ومنها علم الأسلوب المقارن ، ومما يتصلان باللغة على نحو عام ، ويستبدان الأسلوب الأدبي أحياناً ، أو يضمنانه إليها في بعض الأحيان . ونحن نلاحظ - من الناحية الأخرى - أن الطموح إلى مثل هذه الأهداف البعيدة لا يأتد دائماً شكل « علم أسلوب » يضمه كتاب بين دفتيه . فهذا هو دامازو ألونزو^(٣) - على سبيل المثال - يشرح في كتابه الشهيرة الشعر الأسياني^(٤) ، رأيه المتشكك أن علم الأسلوب هو في حقيقته علم الأدب أصلاً . أما وليك^(٥) فيرفض بحق هذا الرأي ، نظراً لأن استيعاب العمل الأدبي يحتاج بالضرورة إلى موضوعات ومناهج تتجاوز المستوى اللغوي البحت ؛ فهذه المناهج والموضوعات ضرورية بالنسبة لعلم الأدب . أما ألفين أويستيس^(٦) فيطلق تميمات تصل به إلى حد القول عن أصحاب علم الأسلوب من القرنين إنهم يتجهون وجهة ضمنية ، وإنهم يطمحون إلى هدف بعيد هو تكتيخ علم خاص للأسلوب ، يتضمن نظرة شاملة على كل العناصر الأسلوبية للغة . وهناك مؤلفات عدة - منها مؤلفات جينرو^(٧) وسكيليفي^(٨) ، يبدو أنها تؤكد ،

ومن المؤكد أن هوجو كون^(٩) على حق في تنبيهه إلى أن عالم الأدب يحتاج في دراساته التحليلية على الأقل إلى قدر من علم اللغة ، يكفي لفهم اللغوي للنصوص ، كما يحتاج عالم اللغة إلى قدر من المقولات الأدبية ، يكفي للإحاطة اللغوية بالنصوص الأدبية . ومع هذا فليس هناك شيء يفتر إلى المشروعية أكثر من أن يقوم عالم الأدب بقصر كل الظواهر اللغوية ؛ بما فيها الظواهر غير الأدبية ، على مقولات أدبية ، أو يحاول عالم اللغة قصر المشكلات الأسلوبية الأدبية على مقولات لغوية . فعل الرغم من أن علم الأدب وعلم اللغة ، في مجال الأسلوب على وجه الخصوص ، يمتنان جزئياً بالظواهر اللغوية نفسها ، فإن هدف كل علم يختلف عن هدف العلم الآخر كل الاختلاف . ثم إن موضوع علم الأدب لا يطبق على موضوع علم اللغة إلا جزئياً ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكونا شيئاً واحداً .

ومن الممكن أن تكون المعلومات اللغوية - بدءاً باللفونولوجيا ، ووصولاً إلى الكلمة والمبارة ، بل إلى الأشكال والأبنية التي تتجاوز الجمل - إذا أخذنا برأي كايوز^(١٠) وليفين^(١١) - مهمة بالنسبة إلى علم الأدب . وهكذا يلوح الوضع أكثر تعقيداً ، نظراً إلى أن الصلاقة بين اللغة والأدب علاقة ديالككتيكية ؛ فليست اللغة وحدها هي التي تؤثر على الأدب ، بل إن الأدب بدوره يؤثر على اللغة . هل أن الشيء الذي يعم علم الأدب والإحاطة به هو ماذا صنع دانتو وتشوسر وجوته وبوشكين للأدب ، لا ماذا صنعوا للغة . وإذا كانت هذه المشكلات تتداخل بعضها في البعض الآخر ، فليس معنى هذا أنها واحدة في جوهرها . ولقد بين وليك^(١٢) في أكثر من موضع أن السؤال عن الأسلوب الأدبي ليس من شأن علم اللغة ، وأن الأدب من حيث هو ظاهرة ليس تابعاً كل التبعة للغة . ولهذا فإن معني المناهج اللغوية الموضوعية والكيسيين ، مثل نيكولاس رويج^(١٣) ، عندما يدرسون الأسلوب الأدبي لا يفتنون بتهيون إلى أن حدود مجال علم اللغة لابد من تجاوزها إذا أراد الإنسان أن يحيط إحاطة كاملة نسبياً بالظواهر الأدبية . ولهذا فإن المحاولات الشبيهة بمحاولات جيمس ثورن^(١٤) ، التي تقوم على إجراء تحليلات للأسلوب في إطار نماذج نوعية متطورة ، مستغل - على أكثر تقدير - مقصورة على نتائج جزئية ، ولن تصل - حتى في أكثر الحالات - إلى الوفاء التام بمطالب الأسلوب الأدبي من حيث هو ظاهرة متكاملة .

وهذا - من جانب الأيديولوجيا أمثال ريشارد أوملان^(١٥) ، من يتنظرون من علم اللغة - وبخاصة من التوزيع التحويل للنحو التوليدي ، وتوضيح مشكلات: الأسلوب الأدبي توضيحاً يشمل التماهي : أولاً توضيح المسائل الرئيسية الأساسية النظرية العامة ، وثانياً تحسين الناحية التطبيقية في تحليل الأسلوب . ولكننا إذا اتبعنا النظر في كلام ريشارد أوملان ، اكتشفنا أن توقعاته في مجال التوضيح النظري هي أقرب إلى الضمير التبوي منها إلى الاعتماد على النتائج المثبتة ؛ وأن عولته تحسين الناحية

الشكل . وهذه الأبنية تميز هذه النوعية الخاصة عن غيرها من لوحيات التعبير اللسانية تمييزاً يشهد عليه التكرار على نحو غير مألوف . وليس المقصود انحيازاً صارماً لا يعرف الاستثناء ، وإنما المقصود هو التماثلات عامة ، ويميل إلى ناحية بعينها . ولهذا نجد أن لويومير دوليزيل^(١٨) عندما أجرى محاولة تقوم على الوصف العلمي الإحصائي ، وصف الأسلوب بأنه مفهوم احتمالي . وهذه التسمية لا تعبر عن شيء آخر سوى ما أطلق عليه في تراث العلوم الأدبية والفكرية اسم المفهوم النمطي .

لكن الأعمال الأدبية تتضمن مجموعات مختلفة من النوعيات الخاصة والتعبير ، لا تمثل الأسلوب في الأحوال كلها ؛ فقد تكون سمات أسلوبية متفرقة ، وقد تكون وسائل أسلوبية ، وقد تكون تكتيكاً أو طريقة ؛ وهي كلها أشياء أقل من الأسلوب ، أو هي أجزاء متفرقة في مواجهة الأسلوب من حيث هو ظاهرة كلية متكاملة . وقد أكد المثولون الكلاسيكيون لبعوث الأسلوب الألمانية ، مثل فانتسل^(١٩) ، وأهم المثوليين للشكلائية الروسية ، مثل زيرسونسكي^(٢٠) ، أن هذه الكلية المتكاملة هي السمة الأساسية للأسلوب . كذلك نوه ميشال ريفاتير^(٢١) بهذه الكلية المتكاملة ، مستعيناً بمفاهيم لغوية حديثة ، وأعلن لويومير دوليزيل^(٢٢) إيمانه على الأقل بالفكرة الأساسية المجردة ، التي تقوم عليها هذه الكلية المتكاملة من منطلق مناهج رياضية إحصائية ؛ فهو يطلب من أي نظرية أسلوبية أن تقدم وصفاً للأساليب والمواميل الأساسية المتشعبة عن اختلاف الأساليب .

ويرى أولريش ليو^(٢٣) أن الأسلوب يعني الكلية المتكاملة الشاملة لكل السمات المتفرقة ، التي تسم بحيا كفية والتعبير . ومن البديهي أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط « بالتميز عنه » ؛ فليس من الممكن أساساً أن تفصل بين « كيف نعبّر » و « ما نعبّر » . ولا يعني هذا مطلقاً تطابق العمل والأسلوب ، وإنما يعني فقط أن الأسلوب يرتبط بالكلية المتكاملة الشاملة للنوعية الخاصة للتعبير بما يعبر عنه العمل . الأسلوب يرتبط بالأبنية الخاصة التي تنشأ عن تفاعل كثير من السمات الأسلوبية المتفرقة للعمل – من ناحية النحو والإيقاع والبحر والصورة البلاغية . . الخ . وهذه الكيفية الكلية للنوعية الخاصة للتعبير لا يمكن بطبيعة الحال فصلها عن الشيء الذي ينصب عليه التعبير ؛ فلا فصل بين الـ « كيف » والـ « ماذا » . وعلى هذا النحو أيضاً تقوم نظرية ويسلت^(٢٤) الأسلوبية ، التي ترى أن الأسلوب هو المعنى . وقد عرض ويسلت نظريته هذه في إطار دراسته الممتازة للأسلوب الثوري لصامويل جوبنسون^(٢٥) .

وعلمت النظر في المجال الأساسي للبحوث الأسلوبية أن أهم محط الاتجاه الجديد إلى التشكيل العلمي لنظريات علم الأدب – مثل ويتشولد أوملان^(٢٦) – محصورة على الإشارة الواضحة إلى أن أفضل الدراسات ، من الناحية العملية ومن ناحية النتائج ، هي الدراسات التي قام بها الفقاد ؛ أمثال وكسباتنه . ومعنى هذا

بالإضافة إلى آراء ألونزو ، أن هناك بصفة عامة اتجاهاً من هذا النوع بين أصحاب علم الأسلوب الفرنسيين والأسبان والإيطاليين .

وليس علم الأدب هو وحده الذي لا يمكن قصوره هو وموضوعه على اللغة ؛ كذلك الأسلوب نفسه ، لا يمكن أن يعد هو واللغة شيئاً واحداً ، بل الأسلوب يتكون من سمات خاصة في نوعية المعالجة اللغوية في وقت ما . ولقد نيه ستيفين أولمان^(٢٧) إلى أن الأبعاد والمناهج المختلفة في دراسات الأسلوب تشترك بعمامة في شيء واحد ، هو افتراض وجود هذه السمات المميزة للأسلوب ؛ وهي سمات تفصل الأسلوب عن اللغة بصفة عامة . وليس هناك إنسان يحظر بباله أن ينظر إلى أسلوب عمل أدي مثلاً على أساس أنه مطابق للحصيلة اللغوية للعمل ، بل من الواضح أن أسلوب العمل يتألف من سمات معينة مميزة ومكونة للأبنية . هذه السمات تمثل وحدة متكاملة ، ولكنها لا تطابق الحصيلة اللغوية الكاملة للعمل . ويستنتج أولمان من ذلك أن علم الأسلوب لا يمكن – لهذا السبب – أن يكون فرعاً من علم اللغة ، بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة ، يبحث في الظواهر اللغوية نفسها ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وليس هناك – من ناحية علم الأدب – اعتراض على هذا فيما يخص الأسلوبية الأدبية ، مادام علم الأسلوب هذا يدخل في إطار أكبر هو إطار مناهج علم الأدب ، ولا يتطرق من استقلال ذاتي لعلم الأسلوب فيفسر المشكلات الأدبية على مشكلات أسلوبية لا أدبية .

كانت لفظة أسلوب Still تطلق أصلاً على السمة الشخصية لخط اليد ، ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة – كأن تكون الحروف قصيرة ومسيكة ومتباعدة مثلاً – ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي لما هو مكتوب . وتقتضض « النوعية الخاصة » أولاً وجود إمكان اختيار حرفين نوعيات مختلفة ممكنة ؛ واختيار هذه النوعية الخاصة هو قوام الأسلوب ، فيما يقوم الأسلوب على الحصيلة الكلية للمكتوب . ولقد نيه ويتشولد أوملان^(٢٨) إلى أن التمييز المهم بين المكونات الثابتة والمكونات المتغيرة في الأدب ليس على مايليرخ لنا من الروضح . بل إن المشكلة تزداد تعقيداً ؛ حيث إن الأمر لا يمكن أن يتخلص من مجرد المقابلة الجاسدة بين العناصر اللغوية غير المتغيرة من ناحية ، وإمكانات الاختيار المتاحة التي تسمي أيضاً بأنها غير متغيرة من ناحية ثانية ، وإما حقيقة الأمر هي أن هذه العوامل كلها تخضع لعملية تحول في إطار التطور التاريخي . يضاف إلى هذا أن إمكان اختيار الحرف ليس عشوائياً ، بل هو أيضاً يدخل في إطار يحكمه التطور التاريخي . ولما أن هناك « نوعية خاصة » يفترض في المقام الثاني أن تكون هناك صفات خاصة مميزة لهذه الصفات النوعية ، وأن هذه الصفات هي التي تحدد الجوهر الحقيقي لهذه النوعية . إنها تتحدد عن طريق تكرار أبنية داخلية وخارجية ، تتحرك بصماتها على

يعطى سيترز علم اللغة في زمانه الحق في النظر إلى اللغة نظرة « مجردة من الأحاسيس » ، من حيث هي حصيلية يتطور ، ومن حيث هي وسيلة إحصائية تحكمها قوانين . ولكنه مع ذلك يطلب بشيء يرى أنه فوق الجدل ، وهو أن يكون لعلم الأدب الحق في أن يفهم لغة العمل الأدبي على أنه إبداع وتعبير عن أحاسيس ؛ ولهذا فإن الإحساس قادر على استيعابها .

وإذا كان سيترز قد انطلق في ممارسته للبحوث الأسلوبية من بحوث ميكروسكوبية للتعبيرات اللغوية ، فإنه في إطار منهجه الفينومينولوجي كان يهدف دائماً إلى كلية الأسلوب في مجموعه المتكامل . كان ينطلق من السمات المتفرقة للنوعية الخاصة في العرض والتعبير بالعمل ، ساعياً إلى علاقات أكبر ، أو إلى المركز النفسي الذي ترتبط به هذه الأشكال ارتباطاً شرطياً ، ثم يعود مرة أخرى إلى تفسير سمات لغوية أخرى .

يبدو منهج سيترز مناسباً على نحو خاص لخصوصية الأسلوب الأدبي من حيث هو لغة تعبير ، ومن حيث هو بنية كلية شاملة . ولكنه من الناحية النظرية قابل للجدل ، وهذا ما شغل به إميل فينكلر^(٢٨) منذ وقت جد مبكر . اعترض فينكلر بحق اعتراضاً أساسياً على منهج سيترز قائلاً إن طريقة الدوران أو الذهاب والإياب لا يمكن قبولها ، لأن التعبير اللغوي الواحد يمكن أن يصدر عن دوافع مختلفة متباينة . ويواجه سيترز هذا الاعتراض بالتتابع العملية المؤثرة التي توصل إليها ، ويواجه به برده نظري سليم يقول إن احتمال وجود مصادر للأخطاء ليس محالاً للمعكم . على قيمة منهج من المناهج .

وهناك منجان شيبهان يستهدفان الإحاطة بالكلية المتكاملة للأسلوب ، فرّق بينهما ستيفن أولمان^(٢٩) تفرقاً مبدئياً ؛ وهما منجان يتفادان الرجوع بالاستنتاجات إلى مركز نفسى ؛ وهو الأمر الذي ذكرنا أن الخطر يبعث به من الناحية النظرية . أما المنهج الأول فيصدر مثل منهج سيترز عن وسيلة أسلوبية خاصة ، ويتجه منها إلى استجلاء إمكانات التأثير المختلفة ؛ وأما المنهج الثاني فيمكن أن نقول إنه يسير في الاتجاه العكسى ؛ فيصدر عن تأثير أسلوب معين ، ويتجه منه إلى استجلاء الوسائل الأسلوبية المختلفة التي تكمن وراءه .

إن الأساس الذي تقوم عليه هذه الكلية المتكاملة للأسلوب ، هذه الوحدة التكاملية التي تجمع بين المسلك الباطني والتعبير الظاهري ؛ هذه الكلية البنوية التي تتسم بالشمول ، وتلعب في الوقت نفسه في العناصر المتفرقة ، هي ما ألح إليه مارسيل پروست عندما قال إن الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة « تكتيك » بل مسألة رؤية .

وبيتبا نجد أن بعض المحاولات الحديثة نسبياً لحل مشكلة الأسلوب الأدبي تتعثر — على الرغم من البعس المنظم إلى السبل الجديده — لعلم النص العتيق — في الاقتصاد على بعض

أهم يرون عن اقتناع أن هذه الدراسات تصغر — من الناحية المنهجية النقدية — عن « مجرد الخس » ، وأنها « تسلك — في مواجهة اللغز الفارغ الذي يصعبه بالبعد عن العلمية — بسلاح الخبرة الأدبية وحدها ، وتختص بالثوب للمهلل للنحو الطليدي » .

وينبغي أن نحفز هذه الحقائق أصحاب النظريات الأدبية على التفكير ؛ لأنها ليست وليدة المصادفة إطلاقاً . فهناك أمور كثيرة في النظريات اللغوية الحديثة لا تفي ، على ما جاء من علمية نسبية ، بما يتطلبه جوهر الكلية المتكاملة للأسلوب الأدبي ، بالقدر الذي يتحقق في مناهج ومساكن مثلاً . ولا يقتصر الأمر على أنه لا يجوز التغلغل من شأن الخبرة الأدبية المخار إليها ، فليس « الخس » المناسب بالضرورة منهجاً معرفياً ذاتياً خطيراً ، أو تمسكاً يصل بما هو غير قابل للإثبات إلى حدود المعجزات أو الأشياء المثيرة للمخاوف ؛ وإما هناك مبررات بلجية ، وتفسيرات للتتابع الممتازة . وهناك نقطتان مهمتان في هذا لفظاً ؛ النقطة الأولى هي تفوق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تصرفاً لا يستهان به على النظريات العلمية التكنيكية المجردة ؛ والنقطة الثانية هي تفوق لا يقل أهمية عن التفوق الأول ، تفوق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة ، مرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لا استيعاب العمل ، واللازمة لإدراك الأسلوب على أكثر الألفاظ اللغوية تفصيلاً وتدقيقاً . ونحن لا نقصد إلى التغلغل من شأن مثل هذه المميزات اللغوية التي ينبغي على أية حال تطويرها أولاً ، ولكننا نرى أن وظفتها هي على الأحرى تفسير النتائج بعد التوصل إليها ، لا مجرد التوصل إليها . فالمعلومات الشكلية التي يتم التوصل إليها عن طريق أكثر العمليات علمية تحتاج أولاً وأخيراً إلى تفسير . وقد بين ستيفن فيش^(٣٠) في تحليل موجه إلى نقد المناهج ، أن مثل البحوث الأسلوبية الدقيقة القائمة بصفة خاصة على علم اللغة أو على الرياضيات والإحصاء ، يفتشرون عندما يصلون إلى هذه النقطة ، فيقعون حيارى في مختلف مهادي التعبير التصفى ، أو يفتشرون في معلومات لغوية ظاهرة ، لا شأن لها بالأدب .

هذه المشكلة من الناحية النقدية المنهجية مشكلة قديمة ، كانت معروفة قبل البنيوية الفرنسية ، وقبل النحو التحويلى لتفوسمكي ، وقبل مناهج الحسليات الإلكترونية للنظرية الإعلانية الرياضية . فقد تالغ ليوسيتز^(٣١) المشكلة المنهجية نفسها في علم الأدب ، متمسكاً بعلم الأسلوب القديم ، وعلم اللغة في عام ١٩٣٠ ، ووصل إلى نتيجة مؤداها أن علم الأسلوب من حيث هو علم مستقل ينبغي أن يفتنى ، وأن فصل الناحية اللغوية عن العمل الفني ينبغي أن يفتنى أيضاً ، وأن مسألة الأسلوب ينبغي أن تنضوى داخل تحليل العمل الفني . وهو يرى أن الشرط الأساسي يتل في الاعتماد على الإحساس الشخصي في المعالجة المباشرة للناحية اللغوية . ومن الطبيعي أن

العناصر التي يخلب عليها أن تكون عناصر لغوية أو إشارية ، نجد - في الجانب الآخر - توسيعات وآراء جديدة ، منها مثلاً ما يذهب إليه البعض من أن مشكلة التعبير ليست إلا ناحية معينة للسمة الإشارية العامة للظواهر الأسلوبية .

ويمكننا أن نتبين في الدراسات المهمة المثمرة والجديدة نسبياً التماهيمن مشتركين :

أولاً : هناك اتجاه يتم اهتماماً خاصاً بالعناصر التاريخية على أساس أنها عناصر تكمل بالضرورة العناصر الوصفية اللغوية والجمالية ، ولا يصح فصلها عنها . يرى پول هيرتس أن « الكلام » هو مهمة علم الأسلوب ؛ أما الرسائل القائمة على المحاكاة فهي مهمة علم الشعر ؛ وأما علم الإشارات وعلم الميوجرافيا فيختصان بالغات من ناحية ، وبنوايا الإنسان من العلم من ناحية ثانية^(٣٦) . يؤكد يوهانس ألسيريج أن فهم الأسلوب على أنه انحراف أو خروج عن المعيار لا يمكن أن يؤخذ به - إذا صح أن من الممكن الأخذ به أساساً - إلا إذا حوّل المعيار العلم تحويلاً تاريخياً نسبياً إلى « معيار توقعي »^(٣٧) . ويستعرض مورتون بلومفيلد كل إمكانيات دور علم الأسلوب الأدبي ووظيفته ، ثم يذكر مجموعتين خاصتين تمتثلان في : « علم الأسلوب التاريخي » ، و « علم أسلوب المجموعات » ، و « علم الأسلوب الثقاف »^(٣٨) .

ثانياً : هناك اتجاه يؤكد بطرق مختلفة الإدراك الكل للأبنية الأسلوبية . ويظهر هذا الاتجاه لدى أثنوريج في مطالته بنظرية للأسلوب ، قائمة على الجمع الشامل ، ويزداد ظهوراً في تأكيده أن الجهود المبذولة للتوصل إلى سمات أسلوبية يمكن البرهنة عليها موضوعياً هي جهود فُرس نجاحها قليلة على ما يبدو ، لأنه من غير الممكن التوصل إلى حل حاسم للمشكلة الأساسية ، وهي : ما الوحدة اللغوية التي ينبغي أن تمتد السمة البارزة ؟ أو ما المقاييس وما المستوى الذي يجري عليه تقسيم اللغة إلى سمات^(٣٩) وفي هذا المقام نجد أن محاولة الاختصار على مقاييس متفرقة ، هي بالضرورة مقاييس جزئية من داخل اللغة ، محاولة تلقي الرضخ ضمنياً ، بل بأن هذه المقاييس المتفرقة تقف حجر عثرة في طريق استيعاب الكلية المتكاملة .

وهذا هو السبب الذي جعل تاليتاير يقول إن الحتمس لا يزال ، على الأقل في الوقت الحاضر ، هو أفضل وسيلة ممكنة لتفويم الأسلوب^(٤٠) .

أما فرانك دانجيلو ، الذي يؤكد أن الخاصية المميزة لأي أسلوب هي تركيبه البنوي ، فيرى أن الأسلوب هو كلية متكاملة ، بمعنى أنه هو الكل الشامل للسمة التي تتخلل العمل ، والتي تشكل الأسلوب ؛ تلك السمات التي تتميز بأنها يؤثر بعضها على البعض ، وبأنها تصنع الوحدة المتكاملة ، وأن علاقتها ببعضها البعض الآخر أكبر من علاقة مجاور بين عناصر

متفرقة منزلة^(٤١) . كذلك يؤكد إلتامور إيشن زوها ، الذي يفهم الأسلوب على أنه نسق تمتد قوامه بناء لغوي ثنائي - يؤكد هذه الكلية المتكاملة . وهو لا يقصد بطبيعة الحال بثباتية اللغة ظاهرة مجاور لفتين قويمتين في بلد واحد ، وإنما يقصد بها مستويين لغويين في داخل الصلح التي تمثل الأسلوب الأدبي^(٤٢) . أما مورتون بلومفيلد ، فعلى الرغم من أنه يعلن أن هناك ضرورة بعد ياكوفسون وليفي شتراوس وتشومسكي لإيجاد نوعية جديدة من التحليل الأسلوب ، فإنه يستعرض مالا يقل عن ثمانية مفاهيم أسلوبية مختلفة ، يراها مقبولة ، بغض النظر عما إذا كانت متفقة مع النموذج المألوف للنظرية الإصالية أم لا^(٤٣) . ومن رآه أن التحليل البنائي للأدب يمكن في المقام الثاني أن يكون علماً للأسلوب ، وأن التحليل الإنشائي أو السيميوطيقي يبرز بصفة أساسية الناحية المرجعية للشفرة المستخدمة ، التي تحدد النص ، وهو هذا يقصر نفسه على شيء أقل من الأسلوب في مجموعه . ولهذا السبب ، فإنه عندما يقوم بلومفيلد بمحاولات الخاصة للإحاطة بكل العناصر المشكلة للأسلوب ، إنما ينطلق أولاً من منطلقات لغوية - مبتدئاً بمحاولات تطبيقية للبحوث الأسلوبية - ويصعد من طبقة إلى طبقة ، ليقف المصل في « مجموعه » حقه ، طبقاً لمفهوم أسلوب كل متكامل . وهو يعالج بخاصة نواحي بلاغية ، وحرثيات أدبية ، ومشكلات الأنواع الأدبية .

وقد جرت عاقلة ، انطلاقاً من علم الإشارات ، لوضع نموذج أسلوب صالحي للأدب ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ؛ فقد قام هاينريش بيلت - بعد استعراض قصير وغريب للنماذج الأدبية ذات الصيغة البلاغية اللغوية البارزة ، التي وضعها ليش^(٤٤) وكوتيليان وبجموعة ليج^(٤٥) - بتخطيط نموذج خاص به ، فهم على أنه افتراض لغوي ، يتناول البعد التركيبي الإنشائي لعلم الجمال اللغوي^(٤٦) . وقد أقامه على أساس القطبين معاً ؛ قطب الانحراف اللغوي ، وقطب الوحدة اللغوية لهذا الانحراف . ومن رآه أن القطبين يكونان شبكة إحداثيات يمكن أن توضع فيها غالبية الصور البلاغية . كذلك يأخذ في حسابه العناصر اللغوية الأساسية بخاصة ، صاهداً من طبقة الصوت إلى طبقة الكلمة ، إلى طبقة الجملة ، إلى طبقة المعنى . ولا تتمثل المشكلة الأساسية لهذا التقيد ، الذي يلوح لنا تقيداً مفرطاً ، في الحدود العامة للبلاغة فحسب ، بل أيضاً في مسألة الانحراف ؛ فعلى الرغم من أن بيلت يوسع مفهوم الانحراف بحيث يشمل الانحرافات التي تكسر القاعدة ، والانحرافات التي تدعمها ، فإن الاعتراضات التي وجهت بعاماً إلى كل نظرية تقوم على الانحراف تسري على نظريته أيضاً . ولا تقصد بالاعتراضات على وجه الخصوص رأي ألتامور ووتزجرين^(٤٧) ، الذي يذهب إلى أن الأسلوب يعني الانحراف ويعني الاختيار أيضاً - وإن كان اعتراضاً جاداً ، يرد عليه بيلت بتوسيع مفهوم الانحراف لديه - وإنما تقصد بضميمة خاصة

يتحدث عن الطبقات الأسلوبية المتفرقة إذا مَيَّز - كما فعل فيكتور فينوجرادوف^(٤٢) - في دراسته الأسلوبية لأعمال بوشكين - بين أوضاع لغوية مختلفة يكون تفاعلها بعضها مع البعض الآخر الأسلوب في الحالة موضع البحث . وقد وجد فينوجرادوف في بحثه للغة بوشكين طبقات خاصة ، علاوة على لغة الكتابة العادية في عصره ، هي بمثابة المقدمات التي يقوم عليها الاستقراء ، وهي السلافية الكنسية ، واللغة الشعبية ، ومؤثرات من عناصر فرنسية وألمانية في اللغة الروسية .

وتطلق تسمية « السمات الأسلوبية » عادة على وحدات أقل من الطبقات الأسلوبية ؛ ولكن كايوز^(٤٣) أشار إلى أن تفسيرها يؤدي بنا إلى مقولات قد ينطبع أثرها التشكيل على طبقات أخرى غير تلك التي تصدر عنها السمة الأسلوبية الواحدة . ويرتبط هذا الأمر بما أسسه الشكلايون الروس بـ « متاحة الارتباط » ، مستعيرين عبارة من تولستوى . فمن البديهي أن السمات الأسلوبية المتفرقة ، والوسائل الأسلوبية المتفرقة ، وكذلك بعض التكتيكات بأكملها ، يمكن أن يكون لها وظائف مختلفة في داخل كلية الأسلوب ؛ وهذا ما يستتبع اختلافًا كاملاً في تناول الأسلوب . من الممكن أن تكون السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية هي كل الظواهر التي عاجلناها في فصول سابقة ضمن مقولات التفسير الدخيل للعمل الأدبي ، أمضى : الإيقاع ، والنغمة ، والتوبيخ ، والعبارات المقولبة ، والرموز ، والعناصر ، وأوجه الموضوعات والأبنة الخاصة بالأنواع الأدبية ، وكذلك المعنى من حيث هو مكون للأسلوب . أما مصطلح « الصور الأسلوبية » فيخضع عادة - كما نرى عند كيركهوف^(٤٤) - بالوسائل الأسلوبية للناحية التصويرية . وأما عبارة العناصر الأسلوبية فتشير عادة إلى أصغر الوحدات الصوتية والنحوية ، مثل علامات الترقيم ، التي درس شتيتسل^(٤٥) أهميتها الكبيرة في تكوين الأسلوب .

ويؤدى التضافر والتداخل بين كثير من السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية والعناصر الأسلوبية أو المكونات الأسلوبية إلى كلية متكاملة ، أو - كما تقول كيركهوف^(٤٦) - إلى « وحدة » الأسلوب ؛ تلك الوحدة التي يمثل أقرب الطرق للوصول إليها في تحليل هذا التضافر والتداخل بين العناصر الكثيرة المتفرقة . ولهذا السبب انطلقت غالبية المحاولات الساعية إلى وضع نسق نظري أو عمل للإحاطة بالأساليب الأدبية ، من وضع تصميمات أو نماذج تضم سمات أسلوبية متكاملة . وهنا نلاحظ أن نوعيات السمات الأسلوبية كانت تختلف بحسب مفهوم المؤلف الذي يضع النسق . فهذا هو إميل فينكلر^(٤٧) يضع في المقام الأول مجموعة من القيم الأسلوبية المتصلة بميكانيكية التفكير ، في مواجهة مجموعة أخرى من القيم المتصلة بميكانيكية التنظير . وهذا هو فيلهلم شتاينر^(٤٨) ، يميز في محاولته الشاملة لعرض المقومات المكونة للأسلوب ، أربع مجموعات للقيم التصويرية :

الأفكار الأساسية ليوهانس إندريج حول ضرورة إدخال النسيب التاريخية على كل نظرية تتناول الممار ، والانحراف عن الممار ، وحول التداخل بين الخاص والعام^(٤٩) . يضاف إلى هذا ما اتضح من أن أنواع التحويل الأربعة الأساسية في النحو التحويلي تقف عند حدود معينة ؛ وهذا أمر له وزنه ، حتى إذا كان البحث ، كما في حالة بليت ، يقصد الأدب ولا يقصد اللغويات ، ولا يستخدم هذه التحويلات الأربعة إلا من قبيل التشابه ، ليكتشف الانحرافات في المجال اللغوي الجمالي .

مكونات الأسلوب

إذا كان الأسلوب الأدبي يشكل كلية متكاملة ، فمعنى ذلك أنه من الممكن ، على الأقل عندما نحذف إلى إجراء تحليل أدبي علمي ، أن نحللها إلى الأجزاء المتفرقة ، والعناصر التي تكونه . وإذا كان بروسست يرى أن الأسلوب أكثر من التكتيك ، فمعنى ذلك أن التكتيك أقل من الأسلوب ؛ فالأدب شتتسل - على سبيل المثال - كثيراً ما يستخدم في أعماله تكتيكات تأثيرية ؛ أما أسلوب أعماله فهو أسلوب طبيعي . والتكتيك ليس قليل الأهمية ، ولكنه من الناحية الكمية أقل من الأسلوب ؛ إنه جزء من كلية الأسلوب . وقد يخلط الفقيه السطحي بين التكتيك والأسلوب فيجعل للتكتيك الكلية المتكاملة . وهناك مجال مشابه يستخدم فيه مفهوم الأسلوب استخداماً تقويمياً ، كأن نقول إن ما نشأ في التنوير المبكر من حاجة تمجيد باطنية حقيقية ، واتخذ شكل الأسلوب ، هبط فيها بعد في التنويرية الشاعرة ، فأصبح مجرد صنعة .

وقد تبدو هذه المشكلة بسيطة للمرحلة الأولى : فالتكتيك - وإن اقتصر على التخصيلات الظاهرية - يتعلق بالأسلوب علاقة الجزئية بالكل ، والجزء ليس أقل قيمة ، ولكنه أقل كماً . أما الصنعة من حيث هي تحويل شامل لكلية المتكاملة ، فهي أقل تقدراً ؛ على أن النظرة التاريخية التطورية ، والرغبة الصادقة في الموضوعية ، تعلماننا أن هناك حالات نشأ فيها من مثل هذه الصنعة أسلوب متكامل ، لا يمكن أن يقلل عنه متصرف إنه أقل قدراً من الأسلوب السابق ، بل يقول إنه يختلف عنه .

ومفهومها « التكتيك » و « الصنعة » لا يتصبان على كلية الأسلوب ؛ ولكنهما يقتضيان على علاقات بنوية ذات قدر كبير من الشغل ، وإن كانت هناك طبيعة الحال مكونات كثيرة للأسلوب من حيث هي : كل متكامل . ويبدو الحديث في هذا المقام عن طبقات الأسلوب ، وسمات الأسلوب ، ووسائل الأسلوب ، وصور الأسلوب ، وعناصر الأسلوب .

ويرجع ريشيه وليك^(٥٠) - على سبيل المثال - فيما يخص بالأسلوب الأدبي إلى نظرية الطبقات لإنجلوفرد ، التي يمكن بحق تطبيقها على العمل الأدبي بما هو كل ، كما يمكن تطبيقها على مجرد كلية الأسلوب الخاص للعمل الأدبي . ويمكن للإنسان أن

في رأي هومبولت: اللغة بما هي سجل ساكن، واللغة بما هي نشاط... أن الإنسان يستطيع أن يتطابق بما يشبه القفزة من النسق إلى الفرد، وأن التحليل الأسلوبى القسرى التفعلى لا يمكن التمهيد له عن طريق نسق أسلوبى إلا في حدود ضيقة جداً. ومن ناحية أخرى فقد حاول كايوز^(٩٠) نفسه في كتابه «المعمل اللغوى اللغوى» أن يجرى حصراً يقوم على أساس نسقى، يضم الأشكال اللغوية المكونة للأسلوب. ولنا أن نلاحظ أن الإطار المحدود لمثل هذا النسق لا يمكن أن يكون مبروراً لعدم القيام بوضع النسق أساساً، كما أنه من غير المقبول أن نرفض الاشتغال بلوزان الشعر وتطورها، متعللين بأن الأوزان في شكلها المجرد لا تتطابق على الإطلاق فعلياً مع الإيقاعات في الأعمال المختلفة.

أما كيف يفسّر أصحاب الأنساق الراديكالية حدودهم فيفرون في التضييق، وكيف أنه - على الرغم من هذه الحدود الضيقة - تتاح إمكانات لتحقيق نتائج مرغوب فيها، فهذا ما يتيسر لنا في تطبيق مناهج الفسوفات، وبخاصة مناهج النظرية الإعلامية الإحصائية للتحليل الأسلوبى.

لقد بينّ باخ^(٩١) - في داخل هذه الحدود الضيقة على سبيل المثال - كيف أنه من الممكن الإحاطة الإحصائية الدقيقة ببعض العناصر الأسلوبية في تركيب الجمل في أشعار هولدرلين، مثل طول الجملة، أو ارتباط التولة الإسمية بالجملة الإسمية المجرورة، ووصفها. وقامت جوزفين ميليس وهانسو سيلون^(٩٢) بدراسة تكرر بعض الكلمات في المؤلفات الإنجليزية في القرن السابع عشر، ووجدتا نتائج معينة، يمكن أن يؤدى قوتها عن طريق تحليل أسلوبى متقدم إلى شيء ذى معنى. وإذا لم يكن من الجائز أن نشك في أن دراسة الصواحي الشكلانية البحث لبعض العناصر الأسلوبية المفضرة يمكن أن تجرى بنجاح بمساعدة النظرية الإعلامية الإحصائية، كذلك فإنه من غير الجائز أن نشك في أن هذه الدراسات قليلة القيمة إذا أريد بها الإحاطة بالأسلوب في كليته. وهذا المبب تعددت المحاولات الرامية إلى توسيع مجال تطبيق المناهج الإحصائية على العلاقات الخاصة بالمعنى داخل الأسلوب. وقد نجح توماس ريبوك^(٩٣) في عولمة من هذا النوع عندما درس نص أخفى شعبية باللغة العبرية - الفنلندية من أغانى التشيرميسون. وقد ساعد على نجاح المحولة أن نص الألفية قصير وبسيط، وأنه مكتمل الشكل، ومتوازن - إلى حد فائق للمألوف - في علاقته الداخلية.

وقام بروجهرل وغير^(٩٤) بخطرة جوهريّة لإختبار للشكلات الدالية في التحليلات الأسلوبية الثالثة على علم النص لتجه وجهة رياضية إحصائية. وتشتمل هذه الخطوة في دراسات تتناول مجموعات الألفاظ ومجموعات الظواهر حيث هي مكونات المجالات الثنائية المهمة.

- القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بالموضوع.
 - القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بعضها ببعض الآخر.
 - القيم التصويرية طبقاً لعلاقات الكلمات باللغة في مجموعها.
 - القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بالأدب.
- أما كايوز^(٩٥) فيرى أن من المهم التمييز بين الأسلوب المفتت والأسلوب المتجانس.

ويرى رينيه ويليك^(٩٦) أنه من غير الممكن وضع نسق شامل يمحيط بكل إمكانات اختلاف السمات الأسلوبية لتكون كل التوضعات المهمة للأساليب، ولا يقوم بعملية تجريد تفسفية، بحيث تظل المناهج العملية ذات معنى. أما كايوز فقد أوتى من الحساسية والنجرة والحكمة ما جعله ينصرف عن هذه المحاولة. وأما فيلهلم شتاير فقد سلك في كتابه مسلكاً وسطاً بين الأشكال الابتدائية للسمات الأسلوبية المضفرة، وبعض مناسى الأسلوب من حيث هو كل متكامل. وقد أصلح زدينكو شكره^(٩٧) آراء شتاير من الناحية الاصطلاحية، وأكمل بعض جوانبها.

ونلاحظ على أغلب المعالجات الحالية الجبهة للمشكلة، التى تهدف إلى التقدم إلى علم الأسلوب أو إلى التحليل الأسلوبى، أنها تتعاضد بصفة عامة وصرع نسق يستهدف الإحاطة الكاملة بل إن بعضها - مثل مدخل ألفريد بيرمان - يتعاضد مفهوم «الأسلوب»، على الرغم من أن ما يسميه بيرمان «الصورة الفنية»^(٩٨) يطابق إلى حد كبير ما نسميه هنا «الأسلوب».

ومع ذلك فهناك محاولة لوضع نسق شامل، قام بها جورج ميشيل^(٩٩) بالاشتراك مع جوقتر شتاوكر وفرايس جرين. وليس من شك في أن هذه المحاولة لها قيمتها، لا سيما أن هناك ضرورة للتحديق الدقيق لبعض المصطلحات، يضاف إلى هذا أن ما تحقق في هذا الكتاب من جمع لجوانب عدة، أفاض في توضيح الجوانب المختلفة لبحوث الأسلوب في إطار كل متكامل. ويفضل جورج ميشيل بين مفهوم تحليل الأسلوب ودراسة الأسلوب، ويرى أن دراسة الأسلوب أشمل، وأنها تشمل تحليل الأسلوب. وتتكون الدراسة الأسلوبية التى قام بها جورج ميشيل من أربعة أجزاء، تبدأ بالإحاطة بالكلام في مجموعها، وتتصل إلى عناصر الأسلوب، ثم إلى السمات الأسلوبية، وتنتهى إلى وصف الأسلوب.

ويمكن القول بأن وضع نسق كامل شامل وواف، يجمع كل العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية المحتملة، لن يتحقق أبداً، لأنه من غير الممكن تحديد القيمة التعبيرية للأسلوب تحديداً تاماً جامعاً، ولأن العناصر نفسها يمكن أن تتلف بطرق مختلفة - لتكون كليات متماثلة لهذا الأسلوب أو ذاك. تضاف إلى هذا حقيقة أنهما كايوز عندما بينّ - قياساً على وجهى اللغة

يتلخص في الغموض - فإن هذا الرأي لم يصل ، لا به ولا بغيره من الشكلايين الروس البارزين ، إلى حد وضع نسق متكامل لعرض كل الوسائل الأدبية في هذا المجال . وإنما انتهت الجهود أولاً إلى دراسة المشكلات المعنية داخل كل وسيلة أدبية على حدة . وكان هذا يعني الوقوع في خطر التصيق المرفوض^(٣٦) الذي أشار إليه ألكسندر فلادس^(٣٧) ، أي تضيق الأنماط الأسلوبية الكاملة وقصرها على علاقتها بوسيلة أدبية واحدة .

ولا تعتمد النتائج المؤثرة للبحوث الأسلوبية التي أجراها إميل شتايجر^(٣٨) على ما يمكن أن ينسب إلى نظريته الأسلوبية من اكتمال وشمول بوصفها نسقاً متكاملًا يقوم على أن الإيقاع بالمعنى الواسع جداً هو روح العمل الأدبي . وقد تأثر إميل شتايجر برأي جوستاف بينكيج عن « الأشكال الضاربة » ، واستنتج أنه الزمن من حيث هو خيال في أعماق الشاعر ، يمثل المكون الأساسي للأسلوب . وإنما تعتمد نتائج إميل شتايجر على التمكن الشخصي للعمل الذي امتاز به ، والذي تدخل في مقومات قدرته على الاستشعار ، ومرتوته وثقافته الشعرية العالية ، ومعرفته الواسعة بعدد من الأدب على نحو يعطيه أساساً متيناً للمقارنة ، وبغير ذلك من الصفات . ومن هنا نفهم كيف أنه لا يقيم وزناً كبيراً « للنظرية المجردة » ، أي النظرية التي تنفصل تماماً عن النقد الأدبي والعمل وتاريخ الأدب . ومع ذلك فإن النظرية الأدبية تكتسب أعظم الشرعية والأهمية إذا كانت على وعي بضرورة هذا الارتباط ، وإذا لم تتسرع عند معالجة موضوع عرض مكونات الأساليب الأدبية في نسق متكامل ، بل اقتصر على تعديل بعض العناصر والسمات المهمة المتفرقة . أما كيف يمكن ضم هذه العناصر والسمات لتصبح وحدات أكبر ، ولتكون الكلية الكاملة للأسلوب ، وما الأهمية التي تكتسبها ، فهذا شيء يرتبط في كل حالة مفردة بالأعمال التي ينصب عليها البحث ، وبالموضوع من الناحية المنهجية التقليدية ؛ فاللغز هو الذي يحدد فعوى البحث وسيله وهدفه .

فلذا انتقلنا إلى عناصر الأسلوب كل على حدة ، وجدنا أن كاييز^(٣٩) يبدأ ببطقة الصوت . ويبحث كاييز بخاصة موضوعاً له أهميته في الأدب ، هو موضوع التصوير الصوتي ، والرمزية الصوتية . وهذه الأمور - في رأي دي سوسير^(٤٠) ، أي اللغات الحديثة وعلم الإشارات - غير واردة من الناحية اللغوية العلمية ، بل هي متسقة تماماً . ثم جاء دبل هابيس^(٤١) فنناول بالدراسة تصفة أساسية دور الملامح الصوتية بما هي عناصر مكونة للأساليب الأدبية ، وطبق ديفيد ميسون^(٤٢) مناهج تحليل الموضوعات على البحوث الصوتية . وقد تعددت البحوث التي تناولت الناحية الصوتية ، وهي في أغلبها - من الناحية المنهجية التقليدية - بحوث مثمرة مفيدة . وقد كثرت هذه البحوث حتى إنه لم يعد من الممكن حصرها ، وإن كان من الممكن ذكر بعضها ، بدءاً بدراسة كاييز و هارسلدورف^(٤٣) ، وانتهاء بمقالة أنس أوراكن عن معالجة الصوت في أعمال سينسر وميلتون^(٤٤) .

أما فيلهلم فوكس^(٤٥) الذي قلم بأول تلخيص لتكتيكات التحليل الأسلوبية المتجهة وجهة رياضية ، مقتصرًا على السمات البنائية الشكلانية للأعمال ، ومستعيداً المشكلات الدلالية ، فيؤكد أن المقياس الجمالي لعلم الجمال الإعلامي الرياضي يمثل ميزة أسلوبية واحدة من بين تميزاته كثيرة . ومعنى هذا أننا نحتاج في علم جمال وصفي دقيق وشامل ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ، إلى وسائل وصفية كثيرة ، يقدم إلينا منيج النظرية الإعلامية الرياضية منها إمكاناً واحداً فقط .

على أننا نلاحظ أن إمكان « الضبط الكامل للأسلوب » - كما يتصوره فيلدون كلاين^(٤٦) - يبدو لنا بعيد المنال حتى في المستقبل البعيد . ولذهب كلاين إلى حد القول بأنه من الممكن ضبط المميزات الأسلوبية نفسها ، التي تعد عادة غير كمية . ويرى أن هذا الضبط يمكن أن يتم عن طريق نسق من الجمل البديلة المطولة ، يتضمن نموذجاً نحوياً متعدد الطبقات . وتتوالى ستافلي فيش^(٤٧) هذه الأفكار فسار بها إلى متنهاها . ومن رآه أن بلوغ الكلية المتكاملة للأسلوب يتطلب تنويع مناهج تحليل العناصر المتفرقة تنوعاً يغطيها في العلاقة الأكبر . ومعنى هذا أنه ينبغي ابتكار مناهج أو قواعد تمكن من التقويم المختلف للأشكال نفسها في علاقات مختلفة . غير أن كل أسلوب لعمل جديد سيفرض على وجهه التقريب مشكلات جديدة تتطلب الحل ، وسيضمن أمثلة لا يمكن البت في أمرها ، اعتماداً على القواعد الموضوعية من قبل ، بحيث تتطلب كل مشكلة جديدة قاعدة جديدة . والخلاصة أن مطلب الشمول الذي يسعى إليه هذا الضبط الكامل للأسلوب سيؤدي إلى اللامعقول .

وهناك تحذير تناول به ياول بوكمان^(٤٨) مشكلة البحث في الأسلوب الأدبي ، صادراً من مطلق آخر ، ومتجهاً تجاهها عاماً ، بقوله إنه كلما ازداد البحث الأسلوبى حرصاً على الدقة العلمية والتقرير الموضوعي ، تعرض لخطر البعد عن الجوهر الحقيقي للأدب . ولحق أن المحاولات القديمة كلها ، من أوتوله إلى موريس ، لم يكن لأي منها أثر حقيقي في كشف طريق محدد .

ونظف في مجال دراسة الأسلوب بوضوح أهمية البت في مشكلة بيان العلاقة بين الكل والأجزاء المكونة له وصعوبة ، التي تلعب بصفة عامة في الإحاطة بالعمل الأدبي دوراً كبيراً . وعندما قام وليام إميسون^(٤٩) بمحاولة التمييز الحساسة النافذة إلى أعماق الأدب ، التي سمحت إلى التوصل إلى إمكانات الأسلوب الأدبي من طريق عرض الأنواع السبعة للغموض ، وكثير من الأنواع (التصيلية الإضافية) عرضاً عاماً منظماً ، اعترض عليه أولسون قائلاً إن إميسون يقصر كل شيء بطريقة مرفوضة على معالجة التعبير أو - بالأحرى - على مشكلة غموض التعبير .

وعندما رأى فيكتور سكولفسكي^(٥٠) أن جوهر الأدب يتلخص في الإغراب - كما أن إميسون رأى أن جوهر الأدب

التفصيلات التي قد تبدو عديدة الأهمية ، مثل التباين والاختلاف في تسمية بعض الشخصيات في « دون كيشوته » . وقد استخلص من دراسته معرفة بسمة أسلوبية مرتبطة بمجزي هذه الرواية . ويمكن أن نقول إن أهمية اختيار الأساءة هجولة خاصة من اختيار الكلمة . أما اختيار الكلمة نفسه فهو بدوره حالة خاصة من موضوع « الأسلوب من حيث هو اختيار » ، على نحو ما بين هانس جروينر^(٨٤) في دراسته التلخيصية . ويمكن أن نلاحظ أن المشكلات الدلالية لدراسة الأسلوب - كما أثارها فليب وهرايت^(٨٥) وجوزفين ميليس^(٨٦) نظرياً ، وكما بحثها ومسات^(٨٧) عملياً في أسلوب صمويل جونسون - تتداخل فيما بينها ، مثلها مثل مشكلة التعبيرات الاستعارية . يضاف إلى ذلك أن هذه المشكلة هي مشكلة علامات الترقيم كما صالها كايوز^(٨٨) وشيتسل^(٨٩) وبعض مشكلات موضع الكلمة كما درسها ليرش^(٩٠) ويشتر^(٩١) ، مثلاً ، تقودنا إلى المستوى التالي أحياناً إلى الجملة من حيث هي عنصر أسلوب .

أما الجملة والأبنية التركيبية فوق الجملة فقد تناولها في إطار البحوث الأسلوبية قبلهم هافرس^(٩٢) في دراسة موسعة ، انصبت على شروطها ودوافعها . وكذلك بين فون فارنبرج^(٩٣) بعض الارتباطات الأولية الجوهرية . ويجدر بنا أن نذكر من بين الأعمال الكثيرة الحديثة الدراسة النوعية التي قام بها موروتون بلومفيلد^(٩٤) ، حيث عرض عناصر تركيب الجمل والعناصر المجازية ، في مقابل العناصر الدلالية والاستعارية ، التي كثيراً ما تناولتها الدراسات . وقد ركز بلومفيلد اهتمامه في هذه الدراسة على العمل الأدبي وأسلوبه . ويمكن أن نقول الكلام نفسه عن الدراسة التي قام بها نيلسون فرستيس^(٩٥) ، والتي حاول فيها أن يؤسس قراءة للأدب ، تأخذ تركيب الجمل في حسابها . أما محاولة ويتلرود أومان^(٩٦) تحليل الأعمال الأدبية من ناحية تركيب الجمل ، التي نقل فيها النتائج الفريدة المزعومة للشكل والمضمون إلى الأبنية السطحية والأبنية العميقة في رأي تشومسكي ، فهي محاولة تكتنفها الشكوك .

وترتبط بعناصر الجمل المتفرقة الأبنية الأعل من الجمل ارتباطاً مباشراً . ولا نقصد بها الأبنية الأدبية فحسب ، مثل فقرات القصائد ، وما إليها من الأشكال الشعرية ، والشاعيد ، والفصول في الدراما ، والأجزاء المترابطة برباط المنصر أو الموضوع في الأدب القصصي ، بل نقصد أيضاً ما يتصل بها من أبنية لغوية داخلية . ولقد تبه كايوز^(٩٧) إلى الأهمية الأسلوبية لثل هذه التكوينات الأعل من الجملة في أسلوب العمل الأدبي . وكان هيريت جريسون^(٩٨) قد درس من قبل المشكلة الخاصة بالفقرات ، ثم قام علم اللغة مؤخرًا بدراسات على الممارسة اللغوية في هذا الاتجاه . وولفت نظرنا أن علماً لغوياً خالصاً مثل ويليام هينريكس^(٩٩) ، وهو يدرس هذه الموضوعات متعلقاً ومنتهلفات نحوية صرف ، وبعد أنه يواجه صعوبة بتوسيع نطاق علم اللغة المنهج من الوظيفة إلى الشكل ، واختار طريقة

أما الكلمة ووظائفها الممكنة بين العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية فقد كتب عنها تيمزفسكي^(١٠٠) خلاصة تتضمن الأساسيات . وقد تبه في المقام الأول إلى « المجالات الدلالية » التي تين أو تكون سمات أسلوبية معينة ، والتي تنتمي إليها كلمات أو مجموعات من الكلمات لا تظهر متكررة على نحو غير مألوف عافة . ويمكن أن نلاحظ أن مشكلة التكرار غير المألوف ترجعنا في مجال الكلمات أكثر مما ترجعنا في مجال الأصوات إلى إمكان الالتجاء إلى علم اللغة أو الاستعانة به . وليس من الممكن إبراز عكس « غير المألوف » إلا إذا فرقنا بين أسلوب كتاب أو مجموعة من الكتب وأسلوب كتب أخرى أو الاستخدام اللغوي العام في العصر نفسه . وعلم اللغة هو سبيلنا الوحيد إلى معرفة الاستخدام اللغوي العام في العصر ، والتطور التاريخي للغة العادية غير الأدبية . وقد درست هذه العلاقات في مجال الآداب السلافية على يد عدد من العلماء ، نذكر منهم في المقام الأول فيكتور فينوجرادوف^(١٠١) ويان موكلوفسكي^(١٠٢) ، وأدت هذه الدراسات إلى نتائج منهجية مشرقة . والمعروف من البنية التشبيكية بصفة عامة أنها - أكثر من بعض الشكلايين الروس ومن غالبية البنيويين الفرنسيين - تصدر عن مفهوم تركيبي للأسلوب الأدبي ، وأنها تؤكد تسمية المكونات الأسلوبية المتفرقة لبناء الكل للعمل ، كما تؤكد الارتباط الوظيفي لهذه المكونات الأسلوبية بوحدة العمل .

وهناك إلى جانب الكلمات ومجموعات الكلمات ، مكونات أسلوبية أخرى ؛ منها النوعية الخاصة لتجميع الكلمات ، وموضع الكلمة ، وترتيب الكلمات التي تتخذ أهمية خاصة . أما فيما يتعلق بالكلمة بصفة عامة ، والكلمة من حيث موضعها ، فقد قدم كايوز^(١٠٣) أول مدخل إلى وظيفتها في الأسلوب الأدبي . ومن البديهي عند دراسة موضع الكلمة أن تكون للنوعية المميزة والخاصة أهميتها بالقياس إلى الموضع المألوف للكلمة . وهكذا درس دامازو ألونزو^(١٠٤) أهمية موضع الكلمة في أسلوب لويس جوينجورا ، ودرس سايس^(١٠٥) الوظيفة المكونة للأسلوب ، التي تؤديها الكلمات المتزاوجة ، ومجموعات الكلمات لدى مونتني . ودرست إيلينا جروباشيف^(١٠٦) موضع الكلمة في الأدب البشري الألفين في القرن العشرين . وهناك ناحية شكلية خاصة ، ومشكلة لما أهميتها فيما يتصل بموضع الكلمة وترتيب الكلمات ، ونعني بها مشكلة الإيقاع . وفي هذا المقام ابتكر روبرت بروير^(١٠٧) منهجاً خاصاً ، اعتمد فيه على دراسة الإيقاع في الشعر الألفاني المرسل ، وبين بعض المميزات الخاصة للإيقاع الشخصي . ومن الممكن أيضاً الاستفادة بهذا المنهج للتعرف على مكونات أسلوبية تين أغطاً أسلوبية أخرى غير الأسلوب الشخصي .

وليس موضع الكلمة وحده هو الذي يتسم بأهمية من حيث هو مكون أسلوب ، بل هناك أيضاً الكلمات المركبة ، على نحو ما بين سبيتز^(١٠٨) في حالة رابليه . بل إن سبيتز درس بعض

تقابل « الانحراف الأسلوبى » ، وأن « تعدد المعنى » يقابل « التأثير الأسلوبى لتعدد المعنى » ، وأن « التشابه » يقابل « الاختيار الأسلوبى » .

ومن المهم فى مجال تعرف الأسلوب الأدبى ووصفه أن نفرق بين الأسلوب اللغوى وأساليب الكلام الأدبى ، أو بين اللغة والكلام الشعرى . ومن المهم أيضاً أن نحجر مقارنة بين الشكل الخاص للكلام الشعرى فى حالة بعينها ، وأشكال أخرى للكلام ، ذلك أن تكوين الأسلوب الأدبى فى حالة بعينها لا يقيم فقط وزناً للمسمات الأسلوبية واللغوية البسيطة ، أو السمات الأسلوبية الأدبية والصوتية والألفاظية والجملية ، وإنما يقيم - فوق ذلك - وزناً فى كثير من الأحوال للأشكال الشعرية الخاصة ، وبخاصة تلك الخاصة التى أسمها أرتور كوتشر^(١١٨) فى كتابه « علم الأسلوب » القوة الشعرية للتصوير اللغوى . فالصور الأسلوبية الخاصة ، سواء تلك التى نعرفها فى علم البلاغة القديم ، أو تلك التى يتحدث عنها علم الأسلوب القديم - مثل علم الأسلوب الذى وضعه ويتشاردماي^(١١٩) ، أو المقولات الخاصة لمعلم اللغة الحديث ، هى أساساً مجرد أجزاء لشكل الكلام فى حالة معينة ، وهى لا تمكنا من إجراء ألوان من الضريق الخاصة ، وبخاصة بين الأساليب الأدبية والأساليب غير الأدبية . ولقد ظلت المحاولات التى جرت لبروف هذا التفريق على أساس من علم أسلوب بيتلى يعلم اللغة محاولات تكتنفها المشكلات ، ومنها مثلاً محاولات كلوفر^(١٢٠) ، وأومن^(١٢١) ، التى سعت إلى التمييز بين المكونات الشعرية للغوية الصرف ، والمكونات النصية الشعرية فى الإطار الذى ذكرناه .

لا تمثل الصور الأسلوبية ، سواء كانت متصلة بالشكل أو المضمون ، ضاللتنا المنشودة ، بل هناك صوامل ذات قدرة تشكيلية تتضافر مع مواقف أسلوبية معينة ، مرتبطة بها ، ومع الأشكال الشعرية المتصلة باللغة والمرتبطة باللغة ، تضاف إلى الطبقات الثلاث (الصوت والمعنى والرأى) ، تميز طبقة أدبية خاصة ، أو إذا أردنا المزيد من الدقة : تمثل طبقة إضافية تتخلل فى الطبقات الثلاث الأخرى ، ويجعلها إلى كلية جديدة مختلفة ، مطبوعة بطابعها .

ولقد ذكر فولفجانج كايوز^(١٢٢) أن الموقف الأسلوبى لا يحبس عنه فى البحوث الأسلوبية . إنه قلب الخاصية الوظيفية للأسلوب فى حالة بعينها ، وهو آخر شئ يتوصل إليه تحليل الأسلوب . والموقف الأسلوبى يرتبط بالمواقف التى وصفها كوتشر^(١٢٣) ، وهى مواقف : الشاعرية ، والجدل ، والبطولة ، والفزل ، والطرافة ، والمأساة . الخ . وهو يرتبط أوثق الارتباط بأعمق نواة لفن الشعر الذى وضعه كايوز ، وأشكال العرض الأدبية التى تتلاقى فيها الطبقات اللغوية وطبقات البناء الأهم والأنواع الأدبية ، ويتغلغل بعضها فى البعض الآخر . ولقد وصف هانس جرووير^(١٢٤) الشئ نفسه

تحليلية تصدر عن الوسائل الشكلية لعلم الأدب . وقد تناول لورنس جيلورد جونس^(١٢٥) الشعر بالدراسة ، وتوصل إلى أشكال أساسية معينة للأدبية ، تشمل الجمل وما فوق الجمل . وتتدخل فى هذا المجال أيضاً التكوينات الخفية فى الأعمال الأدبية ، وهى التى تشارك فى تكوين جوهر الخفية ، وقد درسها إثنين لايفريد^(١٢٦) ، وأسماها الأنماط الخفية .

وإذا نحن لحصنا الموضوع تلخيصاً تبسيطياً شديداً وجدنا أن العناصر الثلاثة الأساسية للصوت (المقطع) والمعنى (الكلمة) والرأى (الجملة) تكون وحدة ، شأنها فى ذلك شأن الطبقات الأربع عند إنجلاردن . فهذه العناصر الثلاثة المفترقة لا تصبح حية إلا فى الجملة ، أو - حل الأخرى - فى التكوين الذى يملأ الجملة ، وهو « الكلام » الذى لا يصبح واقعاً إلا عن طريق الرأى الخاص . أما بين « الكلمات المجردة » و « الواقع » فيمتد مجال هذه العناصر الأسلوبية . وفيه تجرى العملية الأساسية لإدراك الواقع وتشكيله ، تلك العملية التى أسمها هومبولت « الشكل الداخلى للغة » ، والتى وصفها هوسرل بأنها عملية إعطاء المعنى . وينتج أسما من هذا الشكل الداخلى للغة المقطع إلى النظر إلى الوحدة المتكاملة للأسلوب . ويرى جوتتر إيسن^(١٢٧) أن المفهومين : « الشكل الداخلى للغة » و « الأسلوب » متطابقان .

ومن البديهي أن الصيغة الخاصة لأسلوب بعينه لا تظهر إلا عند المقابلة المقارنة لهذا الأسلوب بأشكال لغوية خاصة أو عامة أخرى . وبعبارة أخرى فإن الطبقات الثلاث : الصوت والمعنى والرأى تتألف فى شكل فعل للكلام يملأ على الجمل ، ويظهر بإطاح خاصة فى الأدب . أما إدراك الشكل الداخلى لكلية شكل الكلام فى حمل من الأعمال فلا يمكننا إلا أن نحله ونعرضه عندما ننظر إليه مرتبطاً بالشكل اللغوى العام ، الذى وجده المؤلف عندما ألف كتابه ، ويرتبط بالأشكال الأدبية للكلام ، تلك التى كانت موجودة من قبل ، وتلك التى أتت بعد ذلك . لأن المقارنة المتصلة على النواحي المشتركة والنواحي الخفية هى التى تؤدى إلى الكشف عن الصيغة الخاصة التى تتكون من تفاعل السمات الأسلوبية المفترقة . وإذا كان فولفجانج كايوز^(١٢٨) قد فرق أصلاً بين « شكل اللغة » و « شكل الكلام » ، فقد أحسن هانس جرووير^(١٢٩) صنعاً عندما اختار التعبيرين : « أسلوب اللغة » و « أسلوب الكلام » . وهذا هو الفصل الذى حدا بليو بولمان^(١٣٠) إلى أن يتخذ للغة الأولى من النصوص التى تناول فيه التفسير الأدبى المرتبط بالعمل عنواناً ثانياً هو : « من اللغة الشعرية إلى الكلام الشعرى إلى علم الأسلوب » وهذا هو أيضاً السبب الذى جعل علم اللغة الحديث يفرق بين القدرة اللغوية والتنفيذ اللغوى . وهناك دراسة بقلم لويومير دوليريل^(١٣١) ، تناول فيها عملية تكوين الأسلوب ، وعرض فيها التقابل بين نظرية القدرة اللغوية ونظرية للأسلوب ، فذكر أن « النصية »

الإحاطة بالأسلوب في كلياته لا يمكن قبولها إلا إذا كانت مناسبة للمعاني المتحددة على المستويات اللغوية الثلاثة جميعاً (الصوتيات ، والألفاظ ، وتركيب الجمل) ، وينبغي أن نضيف إليها أيضاً مستوى الأشكال الشعرية المتصلة باللفظ . ثم قام ميشال ريفاتز^(١٢٦) بتوضيح العلاقات الواسعة لحل هذه الوحدة والكلية الأسلوبية الشاملة ، عارضاً النص الأسلوبي الأصغر ، والنص الأسلوبي الأكبر ، بما يحيطها من معاني متصلة .

إن دراسة الأسلوب ، حتى إذا قصرها الإنسان على عملية وصف على مستوى القوة التعبيرية اللغوية ، كما فعل ميشلين أولمان^(١٢٧) مثلاً ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتفسير العمل ، بل تتداخل فيه ، على نحو ما بين ليو ميشنر على نحو رائج ، مستخدماً أمثلة عملية . ومن البديهي - من وجهة نظر علم المناهج الأدبية العملية - أن النسق الذي يضم المكونات الأسلوبية والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التقيد والتدقيق ، عندما يوضع بشكل آلي في حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، ولكنه لن يصل إلى نتائج مثالية بحال من الأحوال . ولهذا فلم يكن من غافلة القول أن العلماء من كايوز^(١٢٨) إلى بولمان^(١٢٩) كرروا التنبيه إلى أن طبيعة العمل الأدبي ، والطريق المناسب لدرسه ، يفرضان علينا أن نتطرق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حيال العمل . إن التبادل والتضافر بين الاندماج في العمل والابتعاد عنه ، والربط بين القدرة على الاستشعار الحديسي والإحاطة بعلم الأسلوب ، هي التي تبين على نحو متزايد كيف يتضح تقاض الأشكال اللغوية في الأسلوب ونحو الأسلوب . ويظهر لنا في الوقت نفسه بوضوح متزايد أيضاً كيف أن جوهر العمل وخصوصية أسلوبه منصهران أحدهما في الآخر .

ترجمة : مصطفى ماهر

عندما نكلم عن « الأسلوب من حيث هو اتسجام » ، ووصفه لايفيريد بأنه النبرة الخاصة التي تصدر عن تفاعل « الشكل » و« المعنى » . أما هورست دهرش^(١٣٠) فقد وضع تمييزاً خاصاً للمواقف الأسلوبية ، التي أسماها المجالات الأدبية للعلاقات والتوترات .

وتقترب الإرادة الأسلوبية من المواقف الأسلوبية ، وإن اختلفت عنها في أنها أكثر منها تركيزاً على مجال تحف به المشكلات في علم الأدب ، هو مجال نية المؤلف . وقد بين بروهر^(١٣١) المقصود بالإرادة الأسلوبية ، متمثلاً بالأديب الفرنسي مرميه . كذلك يقترب من المواقف الأسلوبية مفهوم التبرير الذي تحدث عنه فلاكر^(١٣٢) ، ويقترب منها أيضاً على نحو وثيق « البعد الأسلوبي » وهو مفهوم يطلق غالباً على مواقف أسلوبية مغطاة فوق فردية ، ويمثل - في الوقت نفسه - القوة المحركة المركزية لأسلوب ما ، تلك القوة المحركة التي تجتمع فيها السمات الأسلوبية المتفرقة ، كما يجمع سلوك المجلة في مركزها .

ليس من قبيل المصادفة أن مفهوم الأسلوب أصبح منذ فريش شتريش^(١٣٣) وأوسكار فالتسل^(١٣٤) أساس كل البحوث في علم الأدب . وإذا كان شتريش قد وصف الأسلوب وصفاً مبهماً نسبياً ، قائلاً إنه الظاهرة الخاصة المتكاملة للجوهر الإنساني الخالد في الزمان والمكان ، فقد قام لندويلس^(١٣٥) بتوضيح دقيق لبعض العلاقات الأساسية في هذا المجال . وعكست أن تقول من الناحية العملية إن كل المشكلات المنهجية المتصلة بالتكوين الداخلي للعمل الأدبي ترتبط بمشكلة الأسلوب أو تنتهي إليها . ولقد وصف هانس جرواير^(١٣٦) هذه الصفة الشاملة للمحطة للأسلوب قائلاً إنها « تركيب للمترادفات المتحددة المعاني » ، واستنتج من هذه التسمية أن التبعيات الأسلوبية التي تستهدف

هوامش

WELLESK - WARREN, S. 153; WELLESK III, S. 332 - 333.

NICOLAS RUWET: Limites de l'analyse linguistique en poétique. In: *Langages*, Bd. 12 (1968) S. 56.

JAMES P. THORNE: Poetry, Stylistics, and Imaginary Grammar. In: *Journal of Linguistics*, Band V (1969), S. 423 - 432.

1. WELLESK III, 329.

2. HUGO KUHN: Sprach- und Literaturwissenschaft als Einheit? In GRIMM - HERMANN, S. 229.

3. KAYSER, 149 - 152.

4. SAMUEL R. LEVIN: Linguistic Structures in Poetry 1962.

- paradigma. In: WOLFGANG KLEIN (Hg.): *Methoden der Textanalyse*. Heidelberg 1977, S. 74.
32. MORTON W. BLOOMFIELD: *Stylistics and Literary Theory*. In: *New Literary History*, Bd. VII, (Jg. 1976), Nr. 2, S. 274.
 33. JOHANNES ANDEREGG: op. cit., S. 74 und 80.
 34. D.R. TALLENTIRE: *Mathematical Modelling in Stylistics*. In: R. A. WISBEY (Hg.): *The Computer in Literary and Linguistic Research*. Cambridge 1971, S. 117 - 28 und: *The Mathematics of Style*. In: *TLS*, 13. August, S. 973 - 74.
 35. FRANK J. D'ANGELO: *Style as Structure*. In *Style*, 82. Jg. (1974), S. 322 - 364.
 36. ZIVA BEN-PORAT und BENJAMIN HRUSHOVSKI: *Structuralist Poetics in Israel*. Tel-Aviv 1974, S. 50-60.
 37. MORTON W. BLOOMFIELD, a.o.O., S. 273 - 276.
 38. G. N. LEECH: *Linguistics and the Figures of Rhetoric*. In: R. FOWLER (Hg.): *Essays on Style and Language*. London 1966, S. 135 - 156. G.N. LEECH: *A Linguistic Guide to English Poetry*. London 1969.
 39. J. DUBOIS und andere: *Rhetorique générale*. Paris 1970.
 40. HEINRICH F. FLETT: *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg 1975, S. 147 - 150.
 41. INGER ROSENGREN: *Style As Choice and Deviation*. In: *Style* 6. Jg. (1972), Heft 1, S. 3 - 18.
 42. JOHANNES ANDEREGG, a.o.O., S. 74 - 76.
- b. Stilkomponenten
43. WELLEK III, S. 333.
 44. VIKTOR VINOGRADOV: *Yazyk Pushkina*. Moskau 1935.
 45. KAYSER, S. 329.
 46. EMMY L. KERKHOFF: *Kleine Deutsche Stilistik*. Bern 1962, S. 51.
 47. JURGEN STENZEL: *Zeichensetzung*. Göttingen 1966.
 48. KERKHOFF, a.o.O., S. 15.
 49. EMIL WINKLER: *Grundlegung der Stilistik*. Bielefeld und Leipzig 1929, S. 47 - 80.
 50. WILHELM SCHNEIDER: *Ausdrucksweise deutscher Sprache*. Leipzig und Berlin 1931, S. 21.
 51. KAYSER, S. 301 - 311.
 52. WELLEK III, S. 335.
 53. ZDENKO ŠKREB: *Sprachstil und Stilkomplex*. In: ŠKREB, S. 95 - 107.
 54. ALFRED BEHRMANN: *Einführung in die Analysen von Versteinen*. Stuttgart 1970.
 55. GÖRGEN MICHEL und andere: *Einführung in die Methode der Stilunternehmung*. Berlin 1968.
 56. KAYSER, S. 275; und S. 101 - 184.
 57. E. BACH: *The Syntax of Hockett's Poems*. In: *Texas Studies*
 8. RICHARD OHMANN: *Generative Grammar and the Concept of Literary Style*. In: *Word*, Jg XX (1946), S. 423 - 439.
 9. RENE WELLEK: *Closing Statement From the Viewpoint of Literary Criticism*. In: THOMAS A. SEBOK (Hrsg.): *Style in Language*. Cambridge, Mass. 1960, S. 410 und 411.
 10. W. TURBIN: *Was ist denn eigentlich der Stil eines literarischen Kunstwerks?* In: *Kunst und Literatur*, 8. Jg. (1960), S. 143 - 158.
 11. ALONSO, S. 429.
 12. WELLEK III, S. 332 - 333.
 13. ALVIN EUSTIS: *Stylistics*. In: *PREMINGER*, S. 817.
 14. PIERRE GUTRAUD: *La stylistique*. Paris 1954.
 15. A. SCHIAFFINI: *La stilistica letteraria*. In: *Momenti di storia della lingua italiana*. 1953.
 16. STEPHEN ULLMANN: *Stylistics and Semantics*. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): *Literary Style*. London and New York 1971, S. 133.
 17. RICHARD OHMANN: *Generative Grammar and the Concept of Literary Style*, a.o.O., S. 427 - 430.
 18. LUBOMIR DOLEŽEL: *A Framework for the Statistical Analysis of Style*. In: DOLEŽEL and R. W. BAILEY (Hrsg.): *Statistics and Style*. New York 1969, S. 10.
 19. WAIZEL I, *Letztes Kapitel*.
 20. VIKTOR ŽIRMUNSKI: *Zadaci*. In: *Voprosy teorii literatury*. Leningrad 1928, S. 17 - 88.
 21. MICHAEL RIFFATERRE: *Stylistic Context*. In: CHATMAN - LEVIN, S. 431 - 441.
 22. LUBOMIR DOLEŽEL: *A Framework for the Statistical Analysis of Style*, a.o.O., 13.
 23. ULRICH LEO: *Stilforschung und dichterische Einheit*. München 1966; S. 30.
 24. W. K. WIMSATT: *The Prose Style of Samuel Johnson*. New Haven and London 1941.
 25. RICHARD OHMANN: *Generative Grammar and the Concept of Literary Style*, a.o.O., S. 427.
 26. STANLEY E. FISH: *What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?* In: Seymour Chatman (Hrsg.): *Approaches to Poetics*. New York and London 1973, S. 109 - 152.
 27. LEO SPITZER: *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkonstruktionen*. In: *Romanische Studien Literaturstudien*, Band I, Marburg a.d. Lahn 1931, S. 30 - 31.
 28. EMIL WINKLER: *Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik*. In: *Die neueren Sprachen*, Band 33 (1925), S. 40f., vgl. dem LEO SPITZER in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*. 1926, Spalte 89 - 95.
 29. STEPHEN ULLMANN: *Two Approaches to Style*. In: *Patterns of Literary Style*, YCC, Band III, S. 217 - 225.
 30. PAUL HERNADI: *Literary Theory: A Compass for Critics*. In: *Critical Inquiry*, Winter 1976, vol. 3, Nr. 2.S. 384.
 31. JOHANNES ANDEREGG: *Stildefinition und Wortschatz*

74. ANTS ORAS: Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound. In: NORTHROP FRYE (Hrsg.): Sound and Poetry. New York 1957, S. 109 - 133.
75. D. TSCHZEWSKY: Stil und Lexik. In: PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil- und Formprobleme in der Literatur. A. a. O., S. 91 - 95.
76. VIKTOR VINOGRADOV: Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka. Leningrad 1949.
77. JAN MUKAROVSKY: Polakova "Vznemnost prirody. In: Kapitoly z ceske poezie. Band II, Prag 1941. Vgl. MIROSLAV CERVENKA: Grundkategorien des Prager Literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. In: ŽEMGAC - ŠKREB, S. 141 - 145.
78. KAYSER, S. 106 - 110 und 128 - 131.
79. DAMASO ALONSO: La lengua poética de Góngora. Madrid 1935.
80. R. A. SAYCE: The Style of Montaigne: Word - Pairs and Word - Groups. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London und New York 1971, S. 383 - 402.
81. EMILIA GRUBAČIĆ: Untersuchungen zur Frage der Wortstellung in der deutschen Prosadichtung der letzten Jahrzehnte. Zagreb 1965.
82. ROBERT BRAUER: Tonbewegung und Erscheinungsformen des sprachlichen Rhythmus. Berlin 1964.
83. LEO SPITZER: Die Wortbildung als stilistisches Mittel bei Rabelais. Halle 1910.
84. LEO SPITZER: Linguistics and Literary History. New York 1962, 41 - 86.
85. HANS GRAUBNER: Stilistik. In: ARNOLD, S. 169 - 172.
86. PHILIP WHEELWRIGHT: On the Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN, S. 250 - 63.
87. JOSEPHINE MILES: More Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN, S. 264 - 68.
88. W. K. WIMSATT, Jr: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven und London 1941, S. 50 - 62.
89. KAYSER, S. 147.
90. JURGEN STENZEL: Zeichensetzung. Göttingen 1966.
91. E. LERCH: Typen der Wortstellung. In: Festschrift für KARL VOSSLER, Heidelberg 1922.
92. ELISE RICHTER: Grundlinien der Wortstellungslehre. In: Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 40 (1920).
93. WILHELM HAVERS: Handbuch der erklärenden Syntax. Heidelberg 1931.
94. W. VON WARTBURG: Einführung in die Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Halle 1943.
95. MORTON W. BLOOMFIELD: The syntagmatic in poetry: From semantics to syntax. In: To honor Roman Jakobson I, Den Haag 1967, S. 309 - 317.
96. W. NELSON FRANCES: Syntax and Literary Interpretation. In: CHATMAN - LEVIN, S. 209 - 216.
97. RICHARD OHMANN: Literature as Sentences. In: in Literature and Language Bd. II (1960), S. 383 - 397 und (1961), S. 444 - 457.
98. JOSEPHINE MILES and HANAU C. SELOIN: A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century. In: JACOB LEED (Hrsg.): The Computer and Literary Style. Kent, Ohio 1966, S. 116 - 127.
99. THOMAS A. SEBEOK: Decoding a Text: Levels and Aspects in a Chremis Sonnet. In: THOMAS A. SEBEOK: Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 221 - 35.
100. BURGHARD RIEGER: Wort- und Motivkreise als Konstituenten lyrischer Umgebungsfelder. Eine quantitative Analyse semantisch bestimmter Textelemente. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. I. Jg. (1971), Heft 4, S. 23 - 41; vgl. auch HEINZ - MARTIN DANNHAUSER und DIETER WICKMANN: "Quantitative Bestimmung Semantischer Umgebungsfelder" und "Segmentierung eines fortlaufenden Prosatexts", in: Literaturwissenschaft und Linguistik, 2. Jg. (1972), Heft 8, S. 29 - 49.
101. WILHELM FUCHS: Nach allen Regeln der Kunst. Stuttgart 1968, S. 93.
102. SHELDON KLEIN: Control of style with a generative grammar. In: Language, Jg. XLI (1965), S. 619 - 631; vgl. auch ders.: Automatic paraphrasing in essay format. In: Mechanical translation, Jg. 8, Heft 3 - 4 (1965), S. 68 - 83.
103. STANLEY E. FISH: What is Stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Approaches to Poetics. New York 1973, S. 120 - 121; vgl. auch: HUBERT DREYFUS: What Computers Can't Do. New York 1972, S. 133 - 134.
104. PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959, S. 14; E. ARNOLD: Essai d'une théorie du style. 1851; H. SPENCER: The Philosophy of Style. 1852; R. DE GOURMONT: Le problème du style. 1902; E. P. MORRIS: A science of style. 1915.
105. WILLIAM EMPSON: Seven Types of Ambiguity. New York o. J.; EDDER OLSON: WILLIAM EMPSON, Contemporary Criticism, and Poetic Diction. In: CRANE I, S. 27.
106. J. STRIEDTER (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Band I, München 1969, S. 33; vgl. auch RENATE LACHMANN: Die "Verfremdung" und das "neue Sehen" bei VIKTOR SKLOVSKY. In: Poetica, 3. Jg. (1970), Heft 1 - 2, S. 228 ff.
107. ALEKSANDAR FLAKER: Der russische Formalismus. Theorie und Wirkung. In: ZME. OACSKREB, S. 119.
108. STAIGER II, S. 7 - 28 und STAIGER III.
109. KAYSER, S. 102 - 105.
110. FERDINAND DE SAUSSURE: Cours de linguistique générale. Paris 1949, S. 100.
111. DELL H. HYMES: Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg.): Style in Language. A. a. O., S. 109 - 131.
112. DAVID I. MASSON: Thematic Analysis of Sounds in Poetry. In: CHATMAN - LEVIN, S. 54 - 68.
113. WOLFGANG KAYSER: Die Klangmalerei bei Harndorfer. Leipzig 1932.

- Konstituenten moderner Dichtung. Bad Homburg v.d. Höhe 1970.
111. KAYSER, S. 292, vgl. auch S. 187 - 212 und 339 - 388.
 112. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde, a.a.O., Bd. I, S. 151 - 166; vgl. auch H.p.H. TEESING in BOCKMANN, a.a.O., S. 258 - 266.
 113. HANS GRAUBNER in ARNOLD, S. 166.
 114. DAEMMRICH, S. 121 - 185.
 115. R. BRAUER: Der Stilwille Merimess, Genf 1930.
 116. ALEKSANDAR FLAKER. Motivation und Stil. In: VIKTOR ZMAEGAC (Hrsg.): Marxistische Literaturkritik. Bad Homburg 1970, S. 387 - 397.
 117. FRITZ SIRCH: Deutsche Klassik und Romanik München 1922.
 118. WALZEL I.
 119. JASZI, S. 1 - 44 und 76 - 113.
 120. HANS GRAUBNER in: ARNOLD, S. 186.
 121. MICHEL RIFFATERRE. Stylistic Context. In: Word, Bd. 16, Nr. 2 (August 1960).
 122. STERHEN ULLMANN: Language and Style. Oxford 1964.
 123. KAYSER, S. 329 - 30.
 124. POLLMANN II, S. 69 - 70.
 98. CHATMAN - LEVIN, S. 231 / 38.
 99. KAYSER, S. 148.
 99. HERBERT GRIERSON: The paragraph. In: Rhetoric and English Composition. Edinburgh and London 1944.
 100. WILLAM O. HENDRICKS: On the notion "Beyond the Sentence" in Linguistics, Bd. 37 (1967), S. 12 - 51.
 101. LAWRENCE GAYLORD-JONES: Grammatical Patterns in English and Russian Verse. In: To Honor Roman Jakobson II, Den Haag 1967, S. 1015 - 1045.
 102. LEIBFRIED, S. 308 - 309.
 103. GUNTHER IPSEN: Ursprache, Sondersprache, Gemeinsprach. In: Blätter für deutsche Philosophie, Jg. 4 (1930), S. 71.
 104. WOLFGANG KAYSER: Sprachform und Redeform. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1936 - 40, S. 52. 91.
 105. HANS GRAUBNER: Sprachstil - Redestil: In: ARNOLD, S. 178 - 79.
 106. POLLMANN II, S. 64.
 107. LUBOMIR DOLEZEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style In: L. DOLEZEL and R. W. BAILEY (Hrsg.): Statistics and Style. New York 1969, S. 12.
 108. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde der Deutschen Dichtung. Bremen - Horn 1951, Bd. I, S. 265.
 109. RICHARD M. MEYER: Deutsche Stilistik. München 1906.
 110. ROLF KLOPPER und URSULA OOMEN: Sprachliche

عبدالله حوله

الأسلوبية الذاتية أو الدشوائية

توطئة : لا مرء اليوم في اعتبار شارل بالي Ch. Bally رائد الأسلوبية الأول في العصور الحديثة ، من موقع الماثق بالمنيع الوضعي ؛ فقد استطاع صاحبا أن يراهن عل ما لم يقدم عليه أستاذة دي سوسير De Saussure ، أحن دراسة العبارة وما قد يحف بها من أبعاد نفسية واجتماعية ، فكان بذلك مسها في علم النفس اللغوي ، وعلم الاجتماع اللغوي ، من حيث أراد أن يكون أسلوبيا فحسب .

عل أن مشروع بالي الأسلوبى يحتوى عل بذرة تناقضه . ذلك أنه من المفروض - وفقا لما نعرفه اليوم من أمر الأسلوبية - أن يكون هذا العلم بحثا في الأسلوب بما هو طريقة في التعامل مع اللغة متفردة ومخصوصة . فقد كان تفریق سوسير المنهج بين اللغة والعبارة أساسيا في الدراسات الأسلوبية . فإذا كانت اللسانيات تعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعى المجرد ، الخارج عن عمل التاريخ) فإن الأسلوبية معنية بدراسة العبارة (الجانب الفردى المتغير) . إلا أن بالي قد ظل يدور بالأسلوبية في فلك اللغويات منهجا وموضوعا ، فامكن لذلك تسمية إسهامه بلسانيات العبارة^(١) أو أسلوبية اللغة^(٢) . وتتجلى للمفارقة بين التسميتين واضحة إذا نحن رمنا من وراء ذلك إرساء نظرية أسلوبية عل نحو ما صنع جميع الأسلوبيين بعد بالي .

ففى قولنا « لسانيات العبارة » مفارقة ماثما كون اللسانيات تعنى الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجردة ، وكون العبارة تعنى التفرد والذاتية ، فكان الجمع بينهما يؤدى إلى خنق الأسلوبية وحصر أفاقها ، وجعلها تنتهى إلى أن تكون مجرد وصف وإحصاء وتبويب ؛ وهو ما يتناقض مراسي الأسلوبية نفسها ، ويعود بها - من بعض الوجوه - إلى ميدان البلاغة ، أحن النزعة التبويبية^(٣) . وفى قولنا أسلوبية اللغة إلتعاد بموضوع هذه الأسلوبية مما جعلت له ، أى البحث في تفرد العبارة .

وقد ظل بالي يدور في فلك أستاذة دي سوسير ، أى في فلك اللغة موضوعا ، أو اللسانيات منهجا ، وإن أدخل عل مشروعه أبعادا عاطفية واجتماعية ، معتبرا الحال والوقت والبيئة ، فكان فائما لباب آخر في ميدان اللسانيات ، هو سبب « التلفظ » Enonciation^(٤) كما يتجلى اليوم في أرقى مراحل مع كاترين كريبا أو ويكيوى^(٥) .

لقد شدد بالي عل العلم في ميدان الأسلوبية ، وأصلح الأسلوب ، مفضلا بذلك موضوعية الأول وشموليته عل ذاتية الثانى ونفرده . ويبدو ذلك في المستويات النظرية التالية :

أ - تحديده لموضوعها ؛ فهو ليس الكلام بصفة خاصة ، لا ولا كلام فرد معزول ، أحييا كان أو إنسانا حاديا ، وإنما لغة مجموعة بشرية معينة ، كاللغة الفرنسية مثلا^(٦) .

ب - تعريفه للكلام وتحديده لوظائفه (وظيفة عقلية ، وظيفية اجتماعية ، وظيفية عاطفية)^(٧) .

ج - تعريفه للأسلوبية بكونها « دراسة ظواهر تعبير الكلام ، .. وفعل ظواهر الكلام عل الحساسية »^(٨) .

د - تحديده لمنهج الحراسة الأسلوبية ، وهى المنهج الألى ..

Synchronique^(٩) الذي يشيع على طريقته الأسلوبية في المستوى التطبيقي كله .

بهذه التحديدات النظرية الأربعة تكون أسلوبية بالي أسلوبية تيريبية ، تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، لا في كلام فرد ، وبالأحرى فرد أديب .

ولسوف يكون مشروع الأسلوبية الذاتية قائماً على متاهضة أسلوبية بالي من حيث الموضوع ؛ إذ مستعنى هذه الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوى من أسلوب أدبي منفرد . ومن حيث المنهج فتستعنى هذا الأسلوبية بالزواوية الزمانية بخاصة . وسوف تقتصر في هذه المقالة على ليوسيتزر Leo Spitzer^(١٠) ورولان بارت R. Barthes^(١١) .

١ - ليوسيتزر ١٩٦٠

١. ١. ١. التأثيرات :

١. ١. ١. التأثير الفلسفي :

لئن كان منبج بالي الأسلوبى وضعياً اختيارياً ، انتهى به إلى ضبط عدد من القوائم في تعبيرية اللغة على أساس علمي ، بما جعل مشروعه الأسلوبى متناقضاً ، لقد ذهب سيترز ، صاحب أسلوبية الفرد ، شوطاً كبيراً في التبارك للثال كما حدد فلسفته كرونتشه B. Croce (١٩٥٧) ، وهو من مفتنى أثر المنتج المهيكل . وتآل فلسفته بمثابة النقيضة للفلسفة الوجودية . من ذلك اختياره الحسب وشكلاً من أشكال المعرفة البشرية ، إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية^(١٢) ، وأنه أساس الإدراك الشخصي للأمر . وتقوم العملية الحسية في المعرفة على الفن . وهذه المعرفة الحسية (أى الفن) هى بالضرورة تعبيرية « لما لا يتحقق في العبارة لا بعد حلماً (...) بل هو طبع . فليس للذهن من حلس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر » وإن من يفصل الحس من العبارة لن يتسدى أبداً إلى الجمع بينها^(١٣) . فالفن إذن هو اللغة ، لكنها ليست لغة الإبلاغ المادى ، فهذه من مشمولات النطق ، وإنما هى لغة التعبير عن الذاتية . وهذه هى وظيفة الشعر . وهكذا تتحد اللغة بالشعر ، وتتحد الذات الممتدة بها ؛ فكل كلام شعري جمالي يتطوى على ذات أنتجته ، مستهدفة إنتاجه إدراكاً حسيدياً للعالم . ولذلك يكون كرونتشه قد قد الجسر الراسل بين اللغة وعلم الجمال . يقول : « ما علم الجمال واللسانيات بالعلمين المنفصلين قط (...) » ، وإنما هما علم واحد . ولا يعنى ذلك وجود لسانيات خاصة ، وإنما اللسانيات التى تعتنيا ، أى اللسانيات العامة ، بما فيها من جوابات ترد إلى العلم أو إلى الفلسفة ، ليست شيئاً آخر غير علم الجمال . إن من يتمم باللسانيات العامة ، أى اللسانيات العلمية ، يتمم بالقضايا الجمالية [أيضاً] ، والعكس بالعكس . إن فلسفة الكلام وفلسفة الفن أمر واحد .

« فلكي تكون اللسانيات مختلفة عن الجماليات ، وجب عليها أن تتخذ لنفسها موضوعاً آخر دون العبارة التى هى الحدث الجمالى عينه . ومن فضول الجهد أن تثبت أن الكلام عبارة . أما بث أصوات لا تعيد شيئاً فليس من باب الكلام . إن الكلام هو ما قطع وحدد في سبيل أداء العبارة^(١٤) .

على أن أهم ما جاء به كرونتشه في باب الجماليات ، وهو ما سيكون له تأثير مباشر على نظرية سيترز الأسلوبية ، هو مزجه بين المضمون والشكل ، مع إعطائه الشكل دوراً مقدماً في الحدث الجمالى ، وبالتالي في عملية المعرفة الحديثة . يقول في هذا الشأن : « من المسائل الأكثر طرحاً في علم الجمال تلك التى تعلقت بعلاقة المادة بالشكل ، أو كما يقولون عادة المضمون والشكل . هل يكمن الحدث الجمالى في المضمون وحده ، أم في الشكل وحده ، أم فيها معاً (...) » إنه لا مجال لأغنام كرونتشا إن نحن فهمنا من قولنا مادة الانفعال غير منضج جمالياً (أى) الانطباعات ، وإن نحن فهمنا من قولنا شكل الإنضاج والنشاط الذهني (أى) العبارة . إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالى يمثل في المضمون وحده (أعنى في مجرد الانطباعات) ، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون ، أعنى الانطباعات مع الجبارات . إن النشاط التعبيري في الحدث الجمالى لا يضاف إلى حدث الانطباعات ، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيري . فالانطباعات تتجلى في العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع في المصفاة هو نفسه وغيره معاً من الجانب الآخر من تلك المصفاة . إن الحدث الجمالى من هذه الناحية شكل ، ولا شيء آخر غير الشكل^(١٥) .

١. ١. ١. التأثير اللساني :

كان لنظريات اللسان هوبولدت Wilhelm Von Humboldt الألمانية (١٨٣٥) تأثير كبير على أسلوبية سيترز ؛ ومؤداها اعتبار الكلام حال طائفة خاصة بالتكلم وجميعه التارخية . فاللغة - كما يراها هوبولدت ، مأوى الحياة والتاريخ متلازمين . وقد وجد فيها وهو يبحث عن إنجزال مشروعه الأثرولوجي « مركزاً دائرته مجموعة القوم المتكلمين الكلية . وبين المركز والدائرة نسج من المبادلات التى تكشف عن جهد البشرية الذئوب^(١٦) » . وتظهر هذه المبادلات بين المركز والدائرة في كون «اللغات تسيطر على مسار الحضارة وتضيق لها في الوقت نفسه ، (وكتون) سيطرتها عليها من حيث إن العبارة تجل المقل البشرى وملكات الذهن ، هذه الملكات التى ما إن تستكمل قوتها حتى تعود مؤثرة في اللغات مخضمة إياها لمشية تصرف أحوالها الخاصة (...) فليست اللغة حسب (أى هوبولدت) شيئاً خارجياً عرضياً غير ضرورى للفكر البشرى ، وما هى بالموضوعة لتيسر مبادلات الأفراد فيما بينهم فحسب ، وإنما هى على العكس من ذلك ، شئ صلاب الجذور في صميم الذات (...) وضرورى لتنمية القوى

نفسه إلى أساتذته في الأدب بيكر Philipp-August Becker ، الذي يصف - بتأثير من اتجاهه الوضعي أيضا - عن البحث في حضور ذات الكاتب في الأثر . فييكار يتحدث في الأدب ويحمل موضوعه الذي هو الإنسان ، مكتبا من دراسة مضمون الأثر بـ «ضبط تواريف الأثر الأدبية ومعطياتها التاريخية ، وتحديد عناصر الترجمة الذاتية والمصادر المكتوبة التي قد يكون الكتاب ضمنوها ما وضعوه من آثاره»^(٢٧) . إن من شأن هذه الأمور الشكلية أن تعرقل - في رأي سييتزر - البحث عن ماهية الأثر أو سر ظهوره في فترة ما ، وأن تفسر عليه بما له من بعد تاريخي وإنساني . فلا دروس أساتذته في اللسانيات ، ولا دروس أساتذته في تاريخ الأدب ، قد مهلت له - وهو الرجل الذي ونلر حياته العلمية كلها للجمع بين هذين الاختصاصين^(٢٨) . سبيل البولج إلى جوهر الأثر وروح الكاتب المنظمة له ، وهي الغاية القصوى التي حثت بشاشة الأسلوب فسر لها الرسائل ، وشرع لها الطريقة ، وكل ذلك في ضوء المؤثرات والمؤثرات المضادة التي أسهمت في تكوينه .

٢. ٤. ١ . الغايات :

١. ٢. ١ . المستوى النفسي :

ينطلق سييتزر من قولته بيفون Bluffon (١٧٨٨) الشهيرة «الأسلوب هو الرجل» ليحدد من خلال الأسلوب نفسه الكاتب ورموله ونزغاته ، والتركيب النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تشكل بهذه الطريقة أو بئلك ، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله ، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها . لذا وجب على النقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة ، فهي روح النص نفسه . إن سييتزير يفضل طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التنبؤية في الأسلوبية ، تلك التي تحاول أن تيوب تيوبيا نهائيا مضمون عبارة ما . وقد أدى هذا الموقف بسييتزر إلى اعتبار أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب الذين يستخلصونها . فها هنا يكمن عند سييتزر احترام حرية الأفراد ، على حد عبارة بريكو ، «هذه الحرية التي مكنته بحق من إعادة تنظيم الكلام الفردي كلما وقع الاضطراب في تفكيره»^(٢٩) ، باعتبار أن لكل فرد أدب تركيبة النفسى الخاص به ، الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها ، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب .

إن غاية من غايات أسلوبية سييتزر الكبرى التفلذ إلى أبعاد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت إنتاجا لغويا خاصا . وهذا معنى قولنا وأسلوبية الفرد ، وهي ذات أبعاد إنسانية ، تربط بين الأثر وصلبه حثين الربط :

٢. ٢. ١ . المستوى الاجتماعي والتاريخي :

على أن سييتزر لا ينسى أن هذا الفرد داخل في نظام أكبر أوسع ، هو المجتمع والعصر والتاريخ . فمثل كانت العلاقة بين

والملكيات الذهنية ، وإدراك العالم الخارجي إدراكا لا لبس فيه ،^(٣٠) .

على أن اللغة حسب هيرولدت تأخذ شكلها وتطور عبقريتها وتطورها في أزمنتها الأدبية على الخصوص . « عندئذ تزداد هذه اللغة [سموا على ما تعرضه الحياة المادية من ضرورات يومية ، لتلج أرجاء الفكر المحض ، وإحياها الطلق »^(٣١) .

٣. ١. ١ . التأثير الأسلوبى :

لكارل فوسلار K. Vossler ، الذي تأثر كذلك بمثالية كرونتشه^(٣٢) ونظريات هيرولدت اللسانية^(٣٣) ، تأثير على تعليمه وصديقه سييتزر ؛ إذ « سعى الرجل - على عكس النقد الوضعي السائد في زمانه - إلى الاحتكام بالكشف عن واقع الأدب الروسى من خلال عله اللغوى بدرجة أكثر من اهتمامه بتحليل [عالم] الأدب عن طريق جمع المعطيات البيوجرافية الخارجية عن الأثر »^(٣٤) ؛ ولقد انطلق فوسلار من الملاحظات اللغوية في النص ، ليتجه إلى ما يسميه بروح الرواى . فتحليله لا يمت بصلة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادرهما أثر في اتجاهاته) (. . .) إن هذا المسار للموضوع قد جعل من تحليله للنصوص عملا أسلوبيا (. . .) .

« وعليه فإن محاولة الناقد تتمثل في الظفر بما يسم شخصية الأديب من طابع قار وبعز من خلال التعبير الأسلوبى (التعبيرى) في آثاره الأدبية المتفردة»^(٣٥) .

غير أنه من الجدير بالملاحظة ، كما فعل بريكو P. Barucco ، بقاء فوسلار في حدود الأسلوبية التعبيرية ، برغم ما قطعه من أشواط على درب أسلوبية الفرد ؛ وهو لا يضع نصب عينيه الظفر بـ « نواة الأدب الروحية » في المرتبة الأولى ، وإنما [يهتم أساسا] بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره ، ويوضح الأسلوب في مكانته التاريخي من اللغة . فتحليل فوسلار يظل أسلوبية تعبيرية ، في الوقت الذي يشر فيه بولادة أسلوبية الفرد^(٣٦) .

٤. ١. ١ . تصب هذه المؤثرات جميعها^(٣٧) ، إلى جانب انتهاء الرجل العرفى (فهو يهودى يمسأوى فذته الإنسانية الكلاسيكية)^(٣٨) ، في نقده للمنج بعض أساتذته ؛ فقد ناهض سييتزر طريقة أساتذته مايرلوبيك Meyer-Lubke الوضعية في تدريس اللسانيات الفرنسية ؛ فهذا الرجل لا يتحدث إلا عن اللسانيات المجردة ؛ يتحدث عن اللغات قديها وحديثها وهذا أمر لا يعكس الإنسان الفرنسى في حسيه وروحيته وتأديها وعراقته العريقة . إنه يتركه نسيا منسيا ، في حين يتحدث عن لغته ؛ فما كانت اللغة الفرنسية [في دروس لوبيك] كلام الفرنسيين بل أكادسا من التطورات المفككة المعزولة والمرضية العديدة الدلالة^(٣٩) . ولئن وجه سييتزر نقده إلى طريقة أساتذته لوبيك الوضعية في تناول اللغة بمنزل من ذاتها المنشأ لقد وجه النقد

وكل يعتزل ليحيل إلى حرية فردية^(٣٩) . وغاية سييتزر من أسلوبية أن يضع اليد على هذا التوق الفردي والجماعي معا ، إلى لحظة من التلويع معافية ، من خلال فريدة الأسلوب .

يمكن إذن اعتبار الغايات التي يرمى إليها سييتزر آنية وزمانية معا ؛ آنية باعتبار أن الغاية الأولى تتمثل في رصد الظاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلى على سطح الأثر ؛ وزمانية سرعانا ما تفكك يزلم المبدعة من المرحلة الآنية وتلغىها . وتكون على مراحل ثلاث : تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية ؛ وتتمثل الثانية في وضع هذا الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي ؛ أما المرحلة الثالثة فتتفرع إلى الأسلوب ما هو ظاهرة أدبية في طبيعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية .

٣. ١. الوسائل :

لما كانت غايات سييتزر الأسلوبية تنحصر في بعدين كبيرين : بعد آني وصفي ، وبعد زمني ذي مستويين ثلاثة ، منها ما يتعلق بصلة الأثر بصاحبه ، ومنها ما يتعلق بصلة الأثر بالمجتمع والتاريخ ، ومنها ما يتعلق بالأثر في طبيعة التحولات التاريخية - كانت الوسائل من جنس الغايات ، وصفية استقرائية ، استنباطية جيمعا ، وهو ما يميز أسلوبية سييتزر القائمة على رافدتي اللسانيات وعلم الدلالات التاريخي .

١. ٣. ١. اللسانيات :

تعد المقاربة اللسانية أهم سند يعتمد عليه سييتزر حين يباشر عمله الأسلوبية ؛ فاللسانيات عند صاحبنا كفاية بأن تحجب عن السؤال التللي : وكيف تحدث التغييرات (في النص)^(٣٩) . لكنها قيمة أيضا بالجواب عن سؤال آخر ذي علاقة بالأول ؛ ومفاده ولم طرأت تلك التغييرات^(٣٩) . من هذا المطلق كان سييتزر شديد اللهجة في إدانته لمؤرخي الأفكار في الأدب ، مثل لفجوي Lovejoy صاحب المؤلفات الأدبية التي تعترف من البحث في المحصور اللغوي الجمالي في الأثر . ذلك أن سييتزر لا يعترف بالفكرة الأدبية إلا من حيث دالها الفني اللغوي ؛ فالفكرة - حسب سييتزر - ليست إلا بلورة ظاهرية لتشكل داخلية^(٣٩) . ويقول أيضا : « وكان القوم على عهد شيبني ينظرون إلى اللغة على أنها إرث عن الأجداد ، يحق للنحو التاريخي دراستها بدون أية عاطفة ، وهول أنها نتاج تطور وأداة تواصل ، وضمت حسب بعض القواعد المخصصة (. . .) ومن حقا نحن بدوننا أن ننظر إلى اللغة على أنها ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة^(٣٩) .

هكذا فقدت اللسانيات مع سييتزر ، بشائير من تكوينه ، عاينتها واحترازها من حضور الذات المتكلمة فيها . فاللسانيات عنده يجب أن تكون أداة نقد وحيثا وجد رسم الإنسان متكلما

روح الكاتب وأثره من المثانة يمكن ، حتى إنه اتخذ من هذه الروح نواة منظمة للأثر ، إن هذه الروح داخلية كذلك في نظام اجتماعي . وهذا ما يجعل للأثر علاقة بالبعد الاجتماعي . يقول ستاروبنسكي Starobinsky « تطمع أسلوبية سييتزر إلى إدراك الواقع النفسي ، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضا . لسييتزر يحاول أن يكشف وهو يواجه النص - الخصائص المميزة التي تنفص إلى روح الكاتب ، لكن مع انشغال بتحمس العلامة التعبيرية ، أو تحولات الروح الجماعية المتحولة من خلال ما في حركة الكتابة من وفاقه^(٣٩) . فالاستقراء النفسي القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث فيفضي إلى تحديد المرحلة التاريخية ، وإلى تحديد المناخ الفني والأخلاقي ؛ فاضى رأى سييتزر أن علم النفس الأسلوبية يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوبية^(٣٩) . فربابيل Rabelais (١٥٥٣) يمثل في نظر سييتزر وحدة يجب التفاد إليها وتحديدتها في أبعادها الذاتية ؛ لكن يجب أن نضعها بعد ذلك في وحدة أشمل ، وفي نقطة من التاريخ معينة ؛ وفربا كان رابيل نظاما شمسيا ينتسب إلى نظام متعلق عليه : حوله وبعدة وقيله (. . .) يجب وضع رابيل في إطاره العام من تاريخ الأفكار . من تاريخ الأدب - كما يقول مؤرخو الأدب^(٣٩) .

لكن غاية سييتزر ليست العثور على الفكرة مجردة ، ووضعها في سياقها التاريخي العلم ؛ إذ ليست الغاية هي الأفكار في حد ذاتها (فهذه تهم تاريخي الفلسفة) ، لا ولا الأفكار بما هي طريقة في الإبلاغ ؛ فهذا الأمر يجمع التاريخ والعلوم الاجتماعية ، وإنما الغاية هي الأفكار التي تتضمنها اللسانيات والشكل الأدبي . إن أيدينا ، بورصنا قفها لفة ، مغلفة داخل المجال اللساني الأدبي والبحث^(٣٩) .

عل أن غاية سييتزر الأسلوبية القصوي ليست مجرد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره ، فذلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر ، ومن ثم الذات المنشئة ، مغويين داخل المرحلة التاريخية والثقافية . إن أسلوبية سييتزر - من هذه الناحية - جدلية حركية ؛ فالأثر «شاهد عصره لا شهيد» ؛ وبعبارة أخرى ، لا أن نفسه يتجاوزها . لكل هذه الغاية أدخل سييتزر على أسلوبية مفهوم العدول L'ecart . يقول : « يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبية عن القاعدة العامة خطوة تاريخية ، يقطعها الكاتب . ويجب أن يتم هذا الانحراف عن التحول في روح العصر ؛ وهو تحول يعيه الكاتب وينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديدا^(٣٩) . عل أن العدول عند سييتزر ليس عدولا مطلقا ، أي ذلك العدول الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة ، وكل مرة ، وإنما هو عدول قد يصبح عددا استعمالا عاليا ، وذلك لارتباطه بجدلية التضافة التي يتكلم باسمها . يقول ستاروبنسكي : « ليس الأسلوب عند سييتزر فردية بحثا ، لا ولا هو بالكل [المحض] ، لكنه فرد في طريقه إلى الكلية ،

هكذا تكون اللسانيات رائدا للبحث الأسلوبي لدى سييتزر ؛ فهي أداة ومداخل إلى النصّ وعمل ، وهي أيضا وسيلة لربطه بصاحبه . ويكون علم الدلالات التاريخي أداة لربط الأثر بالتحوّلات التاريخية . وكذا أن كل نصّ يحمل نفسه صاحبه ، وفي الوقت نفسه يتدرج في سياق تاريخي ، فإنه لا فكاك للأسلوبية عن علم الدلالات التاريخي ؛ فهذا يشرها ويجعلها متماشية وغايات سييتزر في مجال النقد الأسلوبي . ولم يفرق سييتزر بينها مطلقا بما أنه لم يفرق في الأثر بين صاحبه وتاريخيته .

٤.١. الطريقة :

تمثل الطريقة إعمال الوسائل في الغايات . ولما كانت اللسانيات هي الأداة الكبرى في مباشرة النصوص عند سييتزر فقد كانت قراءاته الأسلوبية تنطلق من الأثر نفسه . ويمكن حصر طريقة سييتزر الأسلوبية في مستويات ثلاثة :

٤.١.١. المستوى النظري الخالص :

اعتمد سييتزر في دراساته الأسلوبية مبدأ والسباح الفيلولوجي الذي يتبع السيل الاستقرائي ، أي بدءا من الجزئية وصعودا إلى الكل ؛ هذا الكل الذي اتسع مجاله كان أحق بالتأمل ، وأدعى إلى الاستنتاج . وهذه هي طريقة فقهاء اللغة حسب سييتزر نفسه ؛ وهي تتناقص طريقة علماء الشريعة الذي ينطلقون من أهل إلى أسفل ، حتى الجزئيات البسيطة في عالم البشر^(٤١) . كما أنها تتناقص منهج علماء الرياضيات ، الذين يصدون مسلماتهم كما لو أنها تنزّل من عرش حكيم . وإن الفيلولوجية وقد ركزت مهمتها تركيزا على ما هو بشري ، وحل ما يمكن أن يحدث من ترابط وتقاطع في أمور البشر ، لا تستخدم الطريقة الاستنباطية إلا للثبّت من صحة المبادئ المكتشفة عن طريق الاستقراء (أي انطلاقا عما لوحظ)^(٤٢) .

على أن سييتزر لا يجمه البحث في الدقائق إلا لكي يرجعها إلى كليتها الأولى . وهذه الكلية الأولى موجودة بالقوة في باني الأمر ، بل إنه يعتقد أن للجزئيات مآيا كليا ؛ وفعل فقيه اللغة أن يؤمن بوجود نور ما أهل . وكذا يقول إله بسكال Pascal : « ما كنت لنبعث حتى لو لم تكن قد وجدت »^(٤٣) . وهكذا يقترب منهج فقيه اللغة من منهج علماء الدين . وكذا يعتقد علماء الدين بأن هذا العالم نظاما أول ، وأنه يكفي إعادة تنظيم موجوداته على أساس ما حتى يعاد إليه الجسالم الإلهي الأول . يعتقد سييتزر بأن النصّ نظام أول يجب إعادة سبكه ، انطلاقا من جزئياته . يقول وإن فقيه اللغة يلعب صاحبا إلى البحث عن المجهرى الدقيق Le microscopique لأن يرى فيه العالم الأصغر . Le microcosmique^(٤٤) . هذا العالم الأصغر هو النص ؛ وهو داخل في عالم أوسع منه هو المبدع ؛ وما معا داخلان في نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى ، وسلوك إنشائي وفلسفي وجيالي .

ومن ثم مفكرا ، متخيلا ، حللا ، كتابا ، مصنفيا^(٤٥) . بذلك مستقدم اللسانيات - كما يراها سييتزر - بتأثيرها الثرة لفائدة الأسلوبية مطبقة على الآثار الأدبية ، لتغذوه اللسانيات وسيلة لوصف النص ومباشرته بكل موضوعية من جهة ، ووسيلة لربطه بروح الكاتب من جهة أخرى ؛ وهو ما يتناقص المسار البيئي ، الذي يكتفى بالمستوى الأول الوصفي الآن المطبق ، مع استبعاد الذات المنشئة . وهو أمر متعلق بموقف هذا المسار المبدي من اللغة بوصفها مجرد بنية فحسب . أما مع سييتزر ، وقد نظر إلى اللغة بوصفها تحمل ذاتا متكلمة ، فقد بات كل أسلوب مؤدبا إلى روح صاحبه .

٤.١.٢. علم الدلالات التاريخي :

يمكن الاكتفاء في هذا الصدد بإيراد قريتين من كلام سييتزر في شأن علم الدلالات التاريخي ؛ يقول في الأولى مهاجما المدرسة السلوكية Behavioriste ، وهي مدرسة البيئية الأمريكية ، وحمل رأسها بلومفيلد L. Bloomfield (١٩٤٩) « إن اللغة لا تكون كما أرواها السلوكيون (أو فلاسفة السلوك اللانثيون ، الأليون) (...) أكديسا من الجش الحاملة ، وسلوكا لغويا ألانيا (...) » إن التغيرات المعجمية مشروطة بالتحوّلات الثقافية والروحية^(٤٦) . ويقول في الثانية « إن ما جمع [في كتابي] : مقالات في علم الدلالات التاريخي] من لصور يمثل تكملة لكتابي ودراساتي في الأسلوب ١٩٢٨ » ؛ فبينا كان الأبطال في هذا الكتاب هم المؤرّقين في حدّ ذاتهم وقد فوّست شخصياتهم الأدبية ، انطلاقا من جبرائيل المكتوبة ، ومن أسلوبيهم المفرد ، أصبح الأبطال في كتاب علم الدلالات التاريخي الكلمات نفسها كما يستخلصها الكتاب على اختلاف عصورهم .. ومن البديهي وثناوية فوسلار مشرّعا أن تعد هذه الكلمات متجاوزة لمستعملها ، كما أنه من البديهي أن تكون هذه الشخصيات التي وصفت هذه الكلمات بطايعها متمية إلى حضارات^(٤٧) .

من هذا المنطلق في فهم علم الدلالة حل سييتزر على أسلوبية جامعة والنقد الجديد New Criticism في أمريكا ، الخالية من كل بحث في الدلالة التاريخية ؛ فقد قامت دراسة أحد أطفالها وهو ريتشاردز Richards على نقض الاتجاه السوسيري في دراسة اللغة ، بسعيه إلى دراسة الكلام المصطفى ، وبنواسة علم دلالات العبارة التي أمهنتها المدرسة البيئية . يقول ريتشاردز : « إن الكلمة المنزولة لا معنى لها ، فلا يكون للكلمة من معنى إلا بإحجام طرق تأويلية للملفوظ كله ، بحيث تأخذ الكلمة دلالتها »^(٤٨) .

غير أن سييتزر يأخذ على الجماعة إهمالهم لبعد الكلمة التاريخي ، برغم ما قطعوه من خطى في سبيل إعطائها معنى في مستوى الملفوظ الأدبي ، حتى إن شديد عنايتهم بتحليل النص الدلالي جعل أسلوبيتهم تنفّر إلى جانبي التركيب والصوت ، وهما أدبا صلة وأوثق علاقة باللسانيات .

١. ٤. ٢. المستوى النظري التطبيقي :

تمثل طريقة سبيتر التطبيقية من الناحية النظرية في الانطلاق من النص باختياره علما مغلقا ، مع تجنب كل ما هو خارج عنه كحكاية الكاتب وعصره وسائر آثاره ومواقفه ، ومع تجنب الأحكام المعيارية والنقدية في دراسة الأسلوب . من هذا المنطلق توجه سبيتر نقده إلى « نقاد زمانه الذين يسقطون في المقابليات »^(٤٨) في أثناء تعرضهم بالدرس لأسلوب بعض الكتاب ، كذلك الذي فعله ديكمان H. Dieckmann حين يقرر دون تحليل : « بأن ديدير Diderot قد عبر عن أفكاره في معظم الحالات بطريقة [أسلوبية] متوترة »^(٤٩) . وشبهه بذلك ما كان فعله لانسون Lanson ، متأثرا بطريقة سانت بولف St.Beave المعيارية : « فلانسون يتحدث عن جوهر أسلوب ديدير ، حاكيا عليه من الخارج فحسب ، وبطريقة ما قبلية [بقوله ساخرا] : هوذا نثر السيد ديدير المضطرب الصلح »^(٥٠) .

خلافا ل هؤلاء النقاد المعياريين يدعو سبيتر إلى البدء بقراءة النص قراءة لا هوائية فيها ولا توقف . ويتكرر ذلك مرات ومرات حتى يتبين لك في النص جزئية بسيطة تكون في العادة عبارة قصيرة ، فتجلب اهتمامك ، وتحصل الوضفة ، ويتم الخلقة بالنص . « فإن صادق أن لاحظنا تواتر هذه الشواهد اللغوية في النص ، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينها ، وتبين العاطفة التي أملتها ، وربطها بخصائص الأثر التركيبية ، وبطريقة إخراجها ، وحتى نجسدها الأخلاقي والفلسفي »^(٥١) . وإذن فطريقة سبيتر الأسلوبية تتمثل في الذهاب من المحيط إلى المركز . والمحيط هو الدقائق اللغوية ، والمركز هو روح الأثر ؛ أي الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التي أودعها الكاتب) .

عل أن قراءة سبيتر ليست ذات اتجاه واحد ، أي ذهب فحسب ، بل ذهب وإياب مستمران بين المحيط والمركز ، وذلك في سبيل إيجاد لحمة وتكامل في عمله الأسلوب . يقول : « ينبغي أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي ، [وذلك] بأن نلاحظ أولا الدقائق في مستوى السطح البارز للبيان في كل أثر على حدة (وما الأداة التي صرح بها الكتاب إلا واحدة من خصائص الأثر السلطمية) ، ثم نجتمعها ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنان ، ثم نزع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة ، لتبين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلي الذي حاولنا بنائه لمجموع الأثر . وبعد ثلاث مرات أو أربع من هذا الذهاب والإياب ، يمكن للبحث أن يدرك مدى توفيقه في الظفر بمرکز الأثر النابض ، أي شمس النظام الفلكي ، أو إضائه في ذلك ، ووقوعه في موضع جاني منه »^(٥٢) .

١. ٤. ٣. المستوى التطبيقي الخاص :

المثال الأول :

يقول سبيتر : « كانت عدل حين كنت أطالع الروايات

الفرنسية الحديثة أن أضع سطرا تحت العبارات التي يشد انتباهي عدوها عن النمط المعاني ، وغالبا ما تكون هذه المقاطع ، وقد جمعت ، متكايفة نوعا ما ؛ فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها ، أو على الأقل بين معظمها ، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي والنفسى لاختلاف الخصائص الأسلوبية التي تطبع فريدة الكاتب مثليا قد كنا ظفروا بالأصل المشترك لما شذ من أشكال لغوية »^(٥٣) .

هذه الطريقة بآشر سبيتر دراسته لرواية شارل لويس فيليب الموسومة بـ « Bubus de Mont parnasse » (١٩٠٥) ، التي تدور أحداثها في عالم تجارة الماهرات والقوانين المشبوهة ، لاحظ في أحد الروايات استعمالا غريبا لعبارة « بسبب cause de » ، « لأن parce que » ، « وذلك لأن Car » ، هذا إلى جانب التعليل الضمني القائم على حذف أداة التعليل . وهذا هو المستوى الوصفي الآتي ، الذي سرعان ما يلغيه سبيتر ليلاحظ أن استعمال العبارات السببية ليس غرض صدفة ، وأنه ينبغي الانتقال من أسلوب شارل لويس فيليب إلى أصله النحوي والعقل . فالكاتب بتعديده علاقة سببية لها مغزاها في سلوك أبطاله يقر بوجود قوة ضبط موضوعية على وجودهم المشبهة التي تسحقه بضرورة قاهرة قوى اجتماعية قاسية ؛ ضربة وعاءها الكاتب . إنه ينظر إلى هذا العالم الذي جانب سواء السبيل ، متظاهرا برغم ذلك بالاستقامة والنطق الموضوعي ، ولكنه ينظر إليه بحزن عميق ، وبعقلية مسيحية مذهنة ، تعكس وضع جانب من الأمة الفرنسية في القرن التاسع عشر .

المثال الثاني :

ويتعلق بكاتب عصر النهضة الفرنسي رابيل في قصته الخيالية بتاجرويل Pantagruel (١٥٣٤) ، وهو ابن بطل القصة الأخرى جارجنتوا Gargantua (١٥٣٤) وفي قصة بتاجرويل يضمن سبيتر فلسفته الرواقية الأبيقورية ، التي تقوم على ضرب من الزهو والمرح ، وإسقاط المراض من الأمور ؛ ويسمها بالبنتاجرويلية Pantagruelisme ؛ وهي كلمة دخيلة على القاموس الفرنسي ، ولدها رابيل . ويرى سبيتر أن توليدها من قبل رابيل ليس أمرا عرشيا اعتباطيا ، وإنما هو محاولة منه لانتشالنا من قبضة الواقع ، ولإفحامنا في دنيا اللاواقع والمجهول . فاللاحقة « -isme » تذكرنا بمدرسة جدادة مثل الأرسطية L' aristotelisme ؛ والجذر بتاجرويل هو اسم من غريب رابيل ، أجرى على ألسنة معاصريه مزاحا كثيرا ، وأضحكهم كثيرا . وقد عرف عن رابيل توليد الحوشى الغريب الذي كان يفرغ عافضى السوربون في زمانه . لكن سبيتر يرى في ذلك إبداعا للخيال ، انطلاقا من الواقع ، ومعبرا من الملح الذي يرهق فرائصنا ، إلى المضحك الذي يشرح صدورنا . وعلى هذا الأساس يجعل سبيتر حملته على لانسون مؤرخ الآداب ،

إلى مركزه الذي هو روح الكاتب من شأنه ألا ينظر إلا فيها يتمشى وهذه الروح ، وأن يصرف النظر عما يخالفها في النص من وحدات لغوية»^(٩٧) .

٨ - الأستاذ جوبيل تامين : « من انحطاط أسلوبية [سييتزر] أنها ذاتية تعلقت منها في معظم الأحيان بالبحث في ما يرمى إليه المؤلف . فهي لما كانت مفرقة في الأبعاد النفسية ، بطل أن يكون لها قانونها كاختصاص علمي صارم »^(٩٨) .

٩ - الأستاذ عبد السلام المسدي : « إن أسلوبية سييتزر انطباقية (...) ذاتية ، كفسرت بعلمانية البحث الأسلوبية »^(٩٩) .

٢ . رولان بارت ١٩٨٠^(١٠٠) .

١ . تعريفه للأسلوب :

يعرف بارت الأسلوب وبمع اللغة بكونها معطين سابقين على عملية الكتابة . فاللغة معطى تاريخي لا اختيار للمؤلف فيها ؛ فهي معطى جوهري ، ومثلها الأسلوب . أما الكتابة فوجود (لاحظ استغلاله للمصطلحات السارترية) . إن اللغة والأسلوب قوتان عميوان عند بارت : اللغة تربط المؤلف بالتاريخ ؛ فهي لذلك معطلة لعملية الإبداع ؛ إذ يكون موقف المؤلف منها موقف استهلاك زمني لا خيار له فيه . أما الأسلوب فهو أيضاً كاللغة ؛ جوهري ، لكنه متعلق بصاحبها ؛ بماضي صاحبه وفكره ومفرداته الخاصة وبيولوجيته . إنه الكلام المكتفى بنفسه ، المعزول ، الذي يفرق في ميشولوجية الأدب الشخصية والخفية . هو أمر لا اختيار فيه ؛ فهو ضرورة وعزلة . لذلك يكون الأسلوب مقابلاً للكتابة ؛ وهي الشكل الرابط بين الإبداع والمجتمع ؛ وهي في علاقة مع أزمات التاريخ ؛ وهي اختيار وجود لا ضرورة وجوهري ؛ فهي مع التاريخ فيما تقدمه من خلال أزماته الكبرى . هي حرية ومستولية معاً ، لكنها حرية محدودة بالمجتمع الذي يكتب له الأدب ويكتب فيه . لذلك تكون الكتابة حرية وضرورة معاً ، وتعمل في الوقت نفسه إنذار التاريخ وحلم التاريخ . وهي ضرورة بوصفها شاملة على ثمزق طرق التعبير ؛ وهو ثمزق غير متصل من ثمزق الطبقات . وهي حرية لأنها وهي هذا التمزق ، وصميم الجهد الساعي إلى تجاوزه .

يأخذ بارت مثالا على هذه المقابلة الشعر الكلاسيكي بما هو كتابة ، والشعر الحديث بما هو أسلوب . ويعد بارت الشاعر ريمبو Rimbaud (١٨٩١) نقطة فاصلة بين هاتين المرحلتين في الشعر الفرنسي . فالخطاب الشعري منذ ريمبو عظم الجملة ، وحرر الكلمة من قبضتها ، فتحطم - من ثم - الخطاب الشعري الذي كان على عهد الكلاسيكيين يرد إليه الكلمات ليجمع من توحيدها في الجملة فنا شعرياً ، وكتابة شعرية متضادة . مع التاريخ . أما الخطاب الشعري منذ ريمبو ، وقد أصبح أسلوباً

الذي يقول : « لا واقعية أصفى وأقوى من واقعية رابلي »^(١٠١)

كذا تكون أسلوبية سييتزر وهي تجاهبه الأثر الأدبي ، طموحا أكثر مما ينبغي ؛ فهي مفرقة في الزمانية ، وما هي بالآنية إلا إلى حين ، لتنتقل إلى غزو عالم بعيد عن الواقع اللغوي في النص ؛ وهو أمر موكول إلى ثقافة الناقد وموهبته وتجربته ، ولا يقوم على أسس علمية موضوعية . ولعل هذه العيوب هي التي حلت بالرجل إلى إعادة النظر في طريقته منذ عام ١٩٢٠ ؛ فقد نبذ التأويل النفسي ، ورأى في الأثر « نظاماً إنشائياً في ذاته ، وهو ما أسماه بالطريقة البنوية »^(١٠٢) . وفيها على مآخذ القوم على أسلوبية سييتزر ، مبنية بتبويب زمانيا :

١ - هذا واحد من تلامذته ، وهو من أمريكا ، « حيث تغلب النزعة التحليلية على النزعة التأليفية المعمول بها في ألمانيا . على حد زعم سييتزر نفسه . يقول الفتي موجها كلامه إلى الشيخ : « إنك تعتمد في تحليلك تحريك الخاصة . إنك وإع بالبادئ التي تحركك أكثر من وعيك بتقنيات يجب اتباعها . إنه ليجاوز مقدرتك وضع تنكيك يمكنك من تطبيق طريقتك حسب منبع سلوكي »^(١٠٣) .

٢ - بيارثيرو : « إن [الرجل] يفتح هوة صحفية بين الوصف والاستنتاج »^(١٠٤) .

٣ - ميكال ريفاتير : « لعلنا هرقلت الذاتية الانطباقية والبلغة المعيارية والأحكام الجمالية ، وقد ولت زمانها ، تطور الأسلوبية بوصفها علماً وبالمخصوص علماً للأساليب الأدبية »^(١٠٥) .

٤ - جون كوهين : « يدعو سييتزر إلى تعاطف ضروري بين المحلل والأثر الذي يدرسه ، لكن هذه الطريقة الحسنية الخالصة إنما هي طريقة اكتشافية لا برهانية ؛ فكيف يمكن لنا الاطمئنان إلى صحة ماذهبنا إليه ، بعد أن نحصل تلك الومضة المخصوصة » ٩ . إن وجود عدول متواتر ذى مغزى من الناحية الإحصائية قليل وحده بأن يحول إلى حقيقة [ملموسة] ما كان مجرد افتراض في مستوى الحدس والتخمين »^(١٠٦) .

٥ - ما ينقله ستروينسكي من قول بعضهم : « إنه يصغر نفسه في عملية ذات طغيان (الجزء - الكل) ، دون أن يأخذ في الحسبان المستويات الرابطة بينهما والكاملة لها . وعيب عليه أيضا نزوعه إلى التعميم ، انطلاقاً من جزئية بسيطة ، دون اعتبار لسائر المكونات ، ولتختلف العوامل التجميعية ، كما تريد ذلك البنوية الحق »^(١٠٧) .

٦ - ما يقوله ستروينسكي نفسه ، وهو المتعاطف مع سييتزر : « إنه يجعل من شمولية العلم الموضوعية عملية شعرية (...) ، فتراه يلجأ إلى على وصف البنية الموضوعية بل على أوجه البحث الذاتية »^(١٠٨) .

٧ - دولاس وفيليبس : « إن إرجاع البناء اللغوي في الأثر

هي نفسها عمودية على حدة عبارة بارت ، بل أقول تجزئية (١٠) وهو شأن القراءة البلاغية (١١).

٢ - دولاس وفيلوي : « إن [دراسة] بارت ، وقد ظهرت قبل تفكير جاكوبسون Jakobson في وظيفة الكلام الشعرية ، وقبل أعمال شومسكي N. Chomsky في مجال العمليات التوليدية في اللغة ، تموزها فاعلة لسانية كافية (.) فلا يكفى قولنا إن ذنبه الكلمة - الشيء تلاس بطريقة شعرية الكلمة الموالية لها ، بل ينبغي أن نقول إن تجاوز كلمتين يقدح زناد عملية حركية (المشكلة التركيبية والدلالية والسونية) تصلح أن تكون «ولدة لنظام النص الذي لا تكون الكلمة شعرية خارجه (.) فالأمر لا يتعلق بإرجاع التشعب إلى الوحدة ، وإنما يتعلق الأمر باعتبار التشعب في حالة عمل [وتفاعل] » (١٢)

الخاتمة :

مما يلاحظ في شأن النقد الموجه إلى كل من سيوتز وبارت أن جميع الناقدين المذكورين يميون على الأسلوبية الذاتية النشوية شيئا ويسكون على غيره ؛ فهم به قابلون . يعميرون عليها زمانيتها المخرفة في الذاتية ؛ ذاتيتها في تصرف الأسلوب ، وذاتيتها في طريقة دراسته ؛ فهم على اختلاف مشاربهم ورمابهم يشرون من خلال ما قدموه من نقد في شأن هذه الأسلوبية بمنصرج في الأسلوبية جديد ، وعمرحلة لها جديده ، تكون اللسانيات البنيوية أو التوزيعية أو الوظيفية ، وحتى التوليدية منها ، حجر الزاوية في علمهم بما تحتمه من آنية المنهج ونبذ لحضور الذات . غير أنهم يسكون على شيء آخر مهم ، حقيقته الأسلوبية في هذه المرحلة ، ألا وهو زولها إلى ميدان الأدب . وإذا بالأسلوبية في مرحلتها المنتظرة تعود من بعض الوجوه إلى متبع مرحلتها التعبيرية الوصفية ، وتحافظ من هذه المرحلة على الموضوع . وتلدور الأسلوبية دورها الحلزونية ، إلا أنها دورة تنلر منذ الآن بازمتها ، أزمة المنهج الآن بالضرورة ، يحكم في موضوع زمان بالضرورة أيضا ؛ وهو ما سيحاول بعض الأسلوبيين من وجوها تقديمه إلى هذه الأسلوبية الذاتية تجاوزه وتقديم الحلول في شأنه في مرحلة أخرى (١٣) .

لا كتابة ، فقد انسلخ عن التاريخ وأثر العزلة ، وبات مجرد « عطلات من الكلمات » .

إن الكلام الكلاسيكي مجرد مضمون إقناعي ، يقيم الحوار ويبنى عالما لا يكون الناس فيه منتملين . وفيه يكون الحديث دائما لقاء الآخرين . أما الأسلوب فيكون عزلة عن الآخرين وانطواء على الذات . إن الشعر الحديث يجعله الخطاب مجرد عطلات من الكلمات قد قلب البنية اللغوية . وهو انقلاب أدى إلى انقلاب في تجربة الطبيعة ؛ فلن يكون هذا الشعر وهو أسلوب ، فعلا في الطبيعة كما هو شأن الكتابة ، وذلك بحكم ارتباطها بالتاريخ ، بل عروفة إلى الطبيعة ؛ إلى الكلمات - الأشياء ، التي حطمت طبيعة الكتابة (١٤)

٢٠٢ - طريقة دراسته للأسلوب :

يرى بارت أن مستهلك الشعر الحديث الذي هو أسلوب ، لما كان قد حرم دليل العلاقات القائمة بين عناصر الجملة فإنه يجابه - أول ما يجابه - الكلمة بوظيفتها عملة بجميع إمكاناتها . إن الكلمة الشعرية تنبع بحرية غير متناهية ؛ فهي أشبه ما تكون عملية بتدورا Pandore (١٥) ، منها تتطاي كل قدرات الكلام الكائنة . فالشعر الحديث قد حطم طبيعة الكلام الوظيفية نظريا ، ولم يبن له إلا على النوات المبهمة ، فقدف النوع غايته ؛ إذ ليست العلاقات في الشعر الحديث سوى انتشار الكلمة وتقميرها . ولما كانت هذه العلاقات الأفقية معدومة في الشعر الحديث ، لم يمد للكلمة سوى مشروع عمودي ، وهو ما يجعل الخطاب الشعري الحديث خطابا مليئا بغفرات وغبابات . لذلك سيكون دارس هذا الشعر مطالبا بأن يجابه استبدالها تجريديا Paradigmatiquement لا توزيعيا تركيبيا Syntagmatiquement . وفيها على بعض ما وجه إلى بارت من نقد :

١ - هنري ماشونيك : « من ترى المعنى [من وراء قول بارت] لإلغاء التركيب إلغاء مبالغا فيه ، يجعل الخطاب مجرد « عطلات من الكلمات » ؟ إن كان السورباليون هم المعنيون فالسورباليون أهل تركيب (. .) إن تحليلنا كهذا يبنى على قراءة

الهوامش :

(١) - هل أن هذه التسمية تعود أصلا إلى شارل باول تهنه . يقول : " (...) Aina nous dirons que la stylistique ne saurait mieux commencer que par la langue materielle, et cela nous sa forme la plus spontanée qui est la langue parlée" .

انظر :

Ch. Bally: Traite de stylistique Française. 3 eme edition, Paris 1951 (p. 20).

(١١) وهي تسمية جرنيفيل شوافر ؛ انظر :

Genevieve Chauveau: Charles Bally (pp. 39 - 42) in: La linguistique, Larousse 1977.

(١٢) (أ) - وهي تسمية بريكو ؛ انظر :

P. Baracco: Elements de stylistique. Ed. Roudil, 1972, (pp. 21. 22).

- (٢٧) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
- (٢٨) انظر :
Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, 1962, New York, p. 1.
- (٢٩) بريكو : مرجعه المذكور آنفاً ، ص ٣٧ .
- (٣٠) المرجع المذكور بالخاصة رقم ٢٠ ، ص ١٧ .
- (٣١) المصدر المذكور ، الصفحة نفسها .
- (٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٧ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، الخاصة رقم ٨ ، ص ٧٧ . مع بعض الإبراز .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ص ٨ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
- (٣٩) انظر :
Leo Spitzer: *Critica Stilistica e Semantica Storica*, Bari 1966 in P. Barocco (ibidem, p. 27).
- (٤٠) المصدر المذكور بالخاصة رقم ٢٠ ، ص ١٠ .
- (٤١) المصدر المذكور بالخاصة رقم ٢٩ ، ص ٢٩ .
- (٤٢) انظر :
Leo Spitzer: *Essays in Historical Semantics*; in Leo Spitzer: *Etudes de styles*, p. 11.
- (٤٣) انظر
Richards: *The Philosophy of Rhetoric*; New York 1936; in *Revue Langue Française*, Septembre 1970; Article "The New Criticism" par F. Gontanerp. 97.
- (٤٤) نجد مثل هذه الطريقة عند علماء الدين في حضارتنا ؛ فهذا أبو حامد الغزالي (ت ١١١١ م) في كتابه «المعتمد الأسفل في أسباه الله الحسن» ؛ فهاجا تنازلاً ؛ وإفلاكا أحواله سلمته على الأسفل الحسن فيزيه بمعانيها الخالية ، ثم يعقب على شرحه لكل اسم منها بقوله : إن تعصب العبد من هذه الصفة كذا وكذا ، فينب للملاري كيف يسلك في حياته في ضوء هذه الصفة المعبودة أو تلك ، زكي نجيب محمود : نقاشات في مواجهة العصر ، دار الفروق ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٩٠ . غير أن ز. ن. محمود سيذهب بعد هذا الكلام مذمهاً لا نلحه .
- (٤٥) انظر :
L. Spitzer: *Etudes...* p. 64.
- (٤٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
- (٤٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٤٨) ص ٤٩ ، ٥٠ ، انظر :
L. Spitzer: *Linguistics and ...* p. 136.
- (٥١) انظر :
L. Spitzer: *Critica Stilistica...*; in Barocco; p. 33.
- (٥٢) انظر :
L. Spitzer: *Etudes...* p. 60.
- (٥٣) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
- (٥٤) المصدر السابق ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٥٥) المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
- (٥٦) المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
- (٥٧) انظر :
P. Guiraud: *La stylistique*. P. U. F. Paris 1954, Que sais - Je, p. 80.
- (٥٨) انظر :
M. Riffaterre: *Reponse a Leo Spitzer: Sur la methode stylistique*
- (٢) انظر أيضاً رأى بريكو ، المرجع المذكور ، ص ١٦ .
- (٤) انظر المرجع المذكور بالخاصة رقم ١ .
- (٥) انظر :
C. Kerbrat Orecchioni: *L'enonciation: de la subjectivité dans le langage* Librairie Armand Colin, Paris 1984.
- وإن كانت الباحثة قد أشارت في مقدمة كتابها :
"La Connotation. P.U. L. Paris 1977"
- إلى أنها ولجت ميدان «التلفظ» وولجا طبيعا على أثر عروضاها ميدان «الجناف» والرابع (الرجع المذكور ص ٩) .
- (٩، ٨، ٧، ٦) انظر شارل بال في مرجعه المذكور آنفاً ، ص ١ - ٣٠ .
- (١٠) للاطلاع على حياة الرجل وأثاره وجوانب أخرى مهمة في أسلوبيته ، وللإطلاع على مراجع حرية أخرى تناولته بالدرس ، انظر :
(١) - عبد السلام السدي :
- الأسلوبية والأسلوب .. الدائر العربية للكتاب ، ١٩٧٧ .
- بالنسبانيات رقم ١٣٥ - الثلاثة الأجنبية - المجلد ١ ، السنة ٢ ، ربيع ١٩٨٢ ص ٣٥ - ٤٣ .
- (ب) - عبد الفتاح نصري : أسلوبية القرد - المؤلف الأدي . عدد خاص بالبنسبانيات رقم ١٣٥ - ١٣٦ - شوز - آب ١٩٨٢ ، ص ص ١٤٩ - ١٦١ .
- (١١) لزبد من الاطلاع على أعمال آخرين ذبحوا في هذه السبل انظر :
D. Dekas et J. Filliole: *Linguistique et Poétique*, Larousse 1973, pp. 24.
- (ب) - عبد السلام السدي : الأسلوبية والأسلوب .. ص ص ٥٢ - ٧٤ .
- (١٢) انظر :
Benedetto Croce: *L'Esthetique comme science de l'expression et linguistique générale*; traduit sur la 2 em edition Italienne, Paris 1904, p.1.
- (١٣) كروتنه ، المرجع المذكور ص ٨ .
- (١٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٧ .
- (١٥) المرجع نفسه ، ص ١٩ - ١٧ .
- (١٦) انظر :
Pierre Causat: Wilhelm Von Humboldt (pp. 61-65) in *La Linguistique* - Larousse 1977.
- (١٧) انظر :
Guillaume (?) de Humboldt: *De L'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*; traduit par Alfred Tonnellé. Librairie A. Franck, Paris 1859, p.p. 47, 48.
- (١٨) المرجع السابق ص ٦٤ .
- (١٩) بريكو : مرجعه المذكور ، ص ٢٢ .
- (٢٠) انظر :
Leo Spitzer: *Etudes de style*; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinsky. Gallimard 1970, p. 17.
- ٢١ - انظر بريكو ، مرجعه السابق ، ص ٢٣ .
- (٢٢) المرجع السابق ص ٢٥ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٢٦ .
- (٢٤) وذلك دون أن ندعى الإلزام بجمع ما أثر في القامعات سيبتز النغمية . انظر في هذا الشأن مقدمة .. *études*
- (٢٥) المصدر المذكور بالخاصة ، رقم ٢٠ ص ١٤ .
- (٢٦) المرجع السابق ص ٤٦ - ٤٧ ، مع ملاحظة أننا تصرفنا في ترجمة بنية التركيب الاستغرافية بما يماشي وروح التركيب في كلانا ، وبذلك دون مساس بالمعنى .

وترجمة محمد براءة بمجلة الكومل ، ربيع ١٩٨١ ، ص ص

١٧٢ - ١٧٩ .

Y a t il une ecriture poetique? pp. 33-40.

(ب) -

L'utopie du langage, pp. 62-65.

(ج) -

(٦٦) تحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن بارت قد جعل الأسلوب في بعض دواسته يقترب من مفهوم الكتابة : انظر :

Steffen Nordahl Lund: L'aventure du signifiant: Une lecture de Barthes, P. U. F. 1981. p. 14; infra 6.

(٦٧) ويندورا هذه هي المرأة الأولى التي دعيتها نفسها الطامعة إلى فتح عليه تحتوي الشروط كلها - حسب الأسطورة اليونانية - انظر :

Larousse de poche 1965, p. 47h.

(٦٨) انظر :

Henri Meschonnic: Pour la poetique, T 1 Edit. Gallimard 1970. pp.112-113.

(٦٩) انظر :

D. Delas... (ibidem pp. 23, 24).

(٧٠) انظر لصاحب هذا المقال : مقال « الأسلوبية واللغات » ، الموقف الأدبي ، المجلد ١٣٥ - ١٣٦ ، عدد خاص باللغات - مجوز - آب ١٩٨٢ ، ص ص ١٤٣ - ١٤٧ .

(1958) in A. Hardy: Revue Langue Francaise, Sept. 1969:

Theorie et methode stylistique de M. Riffaterre, p. 90.

J. Cohen: Structure du langage poetique. Edit. Flammarion (٥٩) 1966. pp. 15 - 16.

(٦٠) انظر المقدمة من كتاب :

L. Spitzer: Etudes... p. 32.

(٦١) المصدر السابق ص ٢٩ .

(٦٢) انظر :

D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et poetique. Larousse 1973, p. 22.

(٦٣) انظر :

Joelle Tamine: Linguistique et analyse du discours in Cahiers de linguistique d'orientalisme et de slavistique, melanges de linguistique et de stylistique, T 1 Janvier - Juillet 1975. p. 387.

(٦٤) انظر عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . ص ١٧

(٦٥) نضمت في دراسة الأسلوب عند بارت، الفصول الثلاثة التالية من مصلحه : Le degre zero de l'ecriture. Edition du Seuil 1972.

(٦) Qu' est que la litterature? pp. 11-17. - (٦)

مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة إجراء "شكل الشكل"

المنصف عاشور

إن النص الأدبي نظام علامي مخصوص ، يسمو على بقية الأنظمة العلامية ؛ إذ تتكون مادته من حركة العلامة اللسانية . وتتجلى في فضاء ذلك النص الدال سلسلة من الدلائل ، تتجمع في أفق مركب هو مقطع التواتر وجمع الكائنات التي يتغير القارىء منها منهجية تفجيرها ، ومعقد و النثر الدلالى ، الراجع إلى مجموعة من السياقات الإبلائية الاجتماعية : لفائدة العلامة تترسخ في شبكة السمات المميزة للنظام الدال المجمع حسب سياقات ومقاييس متباينة أو متواردة متماثلة . والدال صورة دلالية مبنوثة في نسج العلاقات ، لا يتحدد بحيز معين سكوى ، وليس هو من قسم الأجسام الثابتة ، بل هو تحويل دائم في أبعاد النص بين الإثبات والنفي ، أى التغير وتجاوز إلى الابتداء والاختراع اللامهاى .

وقد تُنْتَرَعُ مكتسبات الدلالية بعد قراءتها جدوى التنظير التلدى والكتابة لظاهرة الدال ومدى وجاهة فضمه من المدلول في مجال الدراسات الدلالية ، وفي ميدان مشاريع القراءة والكتابة الأدبية . فالدال في مساهمتها هو شبكة التعليق الممكن في سياقات لا نهائية مضمرة ، تعود إلى طاقة الكاتب القارىء ؛ وليس المدلول سوى مجموعة ترتيبات السمات المميزة للنظام الدال ، أو بعبارة أخرى ما يسمى بشكل الشكل ، أو مدلول الدال المكامن في الصوغ الدلالي ، الذى يوجه النص إلى الإجماعات المخصصة ، والمقاجات النادرة المعجية . ونحصر الدال في سلسلة الأشكال التركيبية التى تؤلف نظاما مخصوصا ، بعد عملية ضرب وطرح بين الجدولية والسياقية ، أو الإظهار والإضممار . وأما المدلول فهو سمات التنظيم ، وأوجه تميزه وطرائقه ؛ وأما الإثبات والنفي فنقصد بها فضائية النص التى يجرى فيها سعى تحويلي توليدي للمخبر الكاتب القارىء إلى إبراز اختباره السياقي ، ونصه المحدود المكتمل ، أو حرصه على تجاوز ذلك الأفق إلى رحابة لا نهائية ، هى متعددة جمع ، تتجاوز في حدودها النصوص العلامية والنصوص الأدبية في أبعاد الزمانية والأينية . ويتدح القارىء الكاتب في هذا البحث الدائم ضربا من الجدل الدلالي ، يؤلف تركيب الدال القفى الأدبى أو البعد الدلالي العام .

وتفنى سمات نظام الدال الأدبى عمل لا يقف عند المسلمات البقبة ، وإنما نروم من اختبار خصائص النص الدلالي ونحويته الإجماع بما يلوح لنا من اهتزازات نلحمها حسا ، وهى حركة بين مظهر ومضمّن ، أو هى عملية توليد وتحويل ناشئة في حركة القراءة بين أفراد المستفى وجمع المتنامى في أفق لولبي . والكتابة والقراءة في هذا المنحى عملية ابتداء واحدة ، ثم تجاوز . وتفجير هذا التجاوز فائق لائق لا نهائية ، فيها نفى ونفى ، أو د نار ونار . وفي هذا المجال الفضائى القسيع نمتحن الطاقة الاستيعابية ، ثم الطاقة التحويلية . وفوائين فلك جميعه تعود إلى الدال أو العلامة .

تقديم منهاجى : تحمير الإجراء التقييى

إن مواءمة النظام العلمى تقتضى عرضاً فى نطاقه يمكن إرساء وحدات التجادل فى جلوى المقرأة والاختبارية لصوغ النسيج العلمى ، بقطع النظر عن مرجعيته ، أى سواء كان لغوياً أو شبكة من العلاقات التركيبية فى أشكال شتى ، مثل الصورة التلقينية ، ونظام اللباس ، والأشهر ، والسبنا ، والبيولوجيا ، والسيرك ، والمسرح ، والرسم ، والموسيقى ، والفنون بحفوها ، أو لغة الصمم اليكم والعميان ، وغير ذلك .

وتروى قبل أن نتقى غط الإجراء للدال فى النص العلمى أن نستنتق علم العلامات — دون فصله عن منهاجية اللسانيات العامة — لنقيم مقاطع الفحص والاستكشاف حسب رؤية تتخلص من تشبعت العلوم اللسانية للتداخلة ، وتضاصر الاختصاصات .

فمن مشمولات اللسانيات تقى العلامات ونظامها الصياغى ضمن وحدات تمتاز وتتناسق حسب قانون اطرادى شكلاى ، جلبيت مشروعيته فى العلوم الرياضية ، وهو ما نصطلح عليه بلفظ « الأطراد البنىوى » (Isotopie structurale) أى درجة التناجح والتخير لمؤلفات البنية المشكالة ، التى تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية . والعلاقات المتبادلة لها محوريتها فى مرجعية جلبيت بين نظم الأبنية وحزم العلاقات التركيبية فى النص الدلائل . وهو المقترح والمغلق فى ثبت السمات المميزة فى ازدواجية العلامة من حيث الدال والمدلول ، وانقسام سلاسل الدال إلى تواترات تجعل منه عقدة الفحص وقمة الإبلاغ . ونلفت النظر إلى ثنائية الدال ، إذ هو دال ومدلول ، كآ أن الدلول إما هو دال ومدلول فى درجات لا متناهية حساباً .

وسلسلة المصطلحات التى يجب أن نعرضها قبل الإجراء تفرص استقراء حة الدلائل وتركيبية النص العلمى ، ثم الدال فى نظامه وتوليده وترصيه ، وتجادل القيم الدلالية فى صلبه . وجميع هذه الأطروحات تؤلف الإشكالية فى درس الدال ومسعى قصمه عن طرفه المنصهر فيه بالضم ، وهو المدلول . ولقد كانت مقاطعات العلوم اللسانية سخطق التشعب فى سبر خفايا العلامة اللغوية . ونحن نتناولها فى ميدان علم العلامات (Semiologie) فى المفهوم السوسيرى ، وفى علم الدلائل أو الإللاطية (Semiotics) ، وهو ما يحتاج إلى بلورة مختزلة فى هذا المقام .

١- مجالات الدلائلية :

ما قبل التنتظر

إن نصح مشمولات الدلائلية لا يمكن أن يفصل عن البصموى التى تمثل حركة الأبنية العلامة . والعلوم فى شتى تقسيماتها ترجع إلى علامة معينة منذ البصموى القديمة . والفلسفة الأرسطية بطورت مفهوم العلامة فى صورة مزدوجة بين

دال ومدلول ؛ كما أن المعرفة اللغوية لدى المفكرين العرب لم تشمل جانب العلامة اللغوية ، وبخاصة لدى الفلاسفة والنحاة . وسرد تقديم تاريخى لهذا الميدان يمكن أن يمتد إلى دراسة مستقلة . ونكتفى الآن بالتحديد المجالى .

ميدان العلامة :

لقد تقاطعت الميدان اللسانية فى سبر شبكة البناء اللغوى ، وتواترت الشعب الاصطلاحية إلى حد يحصر معه الإنلام بجملة ما استكشفتها العلاميات أو — بحسب المصطلح الأخير — الدلائلية .

وتتق التحديدات الحديثة للدلائلية فى استقراءها مسلك العلامة فى السياق الاجتماعى ومرجعيتها إلى محيط المخبين بالغة . بين مخبر ومخبر إليه وعنه وبه ومع ، باعتماد بلاغ هو الحير . فالعلامة قيمة تقابلية ، تعود إلى سبر تعليقى فى نظام تقييى ، ولها سمات مميزة فى حيز المجتمع . والأعطائية والمقطعية والدال والمدلول من مؤلفاتها الأصولية ، مع الدالة المصاحبة فى النظام العلمى المخصر فى البنية^(١) .

وتبلورت تحديدات العلاميات فى المدارس اللسانية المعاصرة . ويمكن أن نتيبن ثلاثة تعاريف ، ونلفت النظر إلى أننا نعتق بالدلائلية ، وهى إيغال فى استقراءات العلامة .

(أ) حة الدلائلية الأول :

يعسر لإرد جملة التفاصيل الناشئة عن تكاليف مجالات العلاميات ؛ إنما المركزى هو أن الدلائلية تمثل قمة علم العلامات فى بعده التجريدى الشكلاى . والمقصود فيها هو مراودة نسج العلامات فى بنية تعليقية تبادلية بين سمات مميزة توفر القيم المضمونة فى مرجعية ععدة رياضياً وحسابياً . وذهبت للمنهاجية الدلائلية حالياً فى المدرسة الغربية إلى تقى حركة العلامات وتجادها بين محاور الفعل اللسان والوصف الآ فى الانتقاء والسياقية ، وذلك بخاصة مع بوليساكريستيفا Julia Kristeva فى مصنفاتها التى تتم عن رؤية شاملة ، تأخذ بأطراف الماركسية والتحليل النفسى واللسانيات فى فرعها الدلائلى^(٢) . ومع تمتد النظر فى العلامة برزت تحديدات تصور تبلور العلاميات ؛ إذ صارت الدلائلية فى أساسها وتعنى تعجير العلامات ونثرها ميثوقة ، ثم نظماً معقودة بعد كسور^(٣) . فالمعملية سعى إلى صوغ بين الحل والعقد للعلامات . والمحرك الرئيسى لهذا التجادل هو النص الأبن بمفهومه الدلائل — وهو ماسنعرص له . فالعلامة تمكن من بسط ما بعد الظواهر ؛ وهى مطروحة فى الطريق — بحسب عبارة جاحظية . والأدب فى هذا النطاق هو رغبة مطلقة للكلام حول العلامة ، إثباتاً ونفياً ؛ محلاً للحياة وخروفاً للتوترات الممكنة . والضرورة فى الأدب هى توفير التصدى وحركة الماطفة ، دون ضغوط أو قيود ؛ أو بلفظ كريستيفا « تأريزات »^(٤) .

فالعلامة صلب البحث الدلائل فى صورة لغة حول لغة .

بوليا كرميتيما بالخصوص ؛ إذ تؤلف بين شئ النامع الحديثة ، وتؤكد ميدان النص العلامى ، الذى يشار فيه الدال في مستواه الإبلاغي ؛ وهو ما تعالجه في حد النص .

(٢) ميدان النص الدلائلى :

إن وحدة النص العلامى وشكلانيته قد تبلورت بعد كشف النصوص الأدبية وتوزيعات الدلائلية إلى مجال التطبيقات التحليلية حسب مستويات هي :

(أ) - حيز إضمارى عميق : تلمس فيه كثافة الأبنية وأشكالها المجسدة للنص . والوصف لهذا الحيز وصف رياضى منطقي .

(ب) - حيز البناء الإظهارى : وهو مستوى صرفى ، به نظام النص وخلف مقطوعاته ووحدها المباشرة في نسيجه .

(ج) - حيز مرجح ببنى : وهو مجال استقرار شبكات العلاقات وأشكالها التركيبية ، وربطها بوحدة المجتمع والتاريخ للحياة اليومية .

(د) - حيز النصية : أى مجال نظم الأشكال المطردة من الأبنية العلامية ونسبها « المباشرة » « ثرا » أو المقودة « شعرا » في قالب النص الجمع .

وينحصر الوصف الدلائلى في الكتابة الأدبية مفهوم اختبارية العلاقات بين الكلام ونسق القيم الدلائلية في كثافة مع فحجر طاقات العلامة الغوية في السياق والجدول . وتتردد عن هذه الاختبارية إنفراوات وتجيرات لحيز الدال والمداول ، ووضع تركيبة خاصة للنص ، ونحوية توليدية بين التناهي والاتناهي . فالإغ الأدي ثنائى التركيب ، بين مضمهر ومظهر ، أو بين سلسلة من الأشكال الدالة والأشكال المداول . وأحسر القضايا التى أدت إليها الدلائلية هي فصح الدال عن المداول ، وإمكان هذا العمل - الذى لم يتم بعد في الدراسات العلامية واللسانيات .

فالدال في الدلائلية مزوج بين دال ومدلول ، كما أن المداول دال ومدلول كذلك :



وتمكن العلاميون من وضع هذا السؤال حول جدوى قسم الدال عن المداول ، وذلك من أحص الإشكاليات في العلوم اللسانية في الوقت الحاضر . وأثبت البعض أوجه التفراب والتماثل بين سلسلة أشكال الدال وسلسلة أشكال المداول ، ونيس ذلك التحديد المضمون الذى صار عبارة عن وأشكال الشكل ، في النص العلامى ، وهو منطق التحليل ومرجمه . ونالت الوظائف الغوية التى عالجها ياكسون في ونسائمه " في اللسانيات العامة (١٩٦٣) - شرف الوصف الغلامى في

وذلك نابع من اعتبار العلامة ظاهرة اجتماعية تاريخية . واللغة هي في نهاية المطاف غط خاص من مجموعة الأنظمة العلامية المؤشرة للدلالة ؛ فالعلامية تفحص العلامة في الحياة الاجتماعية ، وهي من العلوم التى تحق إقامتها ضمن العلوم الإنسانية والعلوم الصحيحة . فالتعريف الأول للدلالة هو إذن ماثور لدى سوسور ومحاولات قراءاته ، بالإضافة إلى البعد المافوق ، وهو الدلائلية ، أى وصف العلامة في بنيتها وصفا شكلانيا رياضيا ، أو فرز « علامية حول علامية » ، هي التى تقصد في دروسنا للنص العلامى عموما ، والنص الأدبى خصوصا .

(ب) حد الدلائلية الثنائى :

وهو قسم متواتر في مشمولات الدرس العلامى في اللسانيات الأمريكية ، وبخاصة مع المبنية الدلائلية وتفرعاتها إلى النظر في الدلالات والسلوك الإبلاغي بين المخبرين والمتقبلين في محيط يوتر عملية الإخبار ؛ وهو ما تميزت به المدرسة السلوكية مع « بلومفيلد » (Bloomfield) ، وبالحصص في منطلقها مع « بيرس » (Peirce) و « موريس » (CH.Morris) ، وأتفق مذهبهم في خبرة العلامات مع منهاج سوسور حيث وقفوا على الصلة الثنائية بين العلامة وسياقتها الاجتماعى ، وصارت العلاميات طريقة شاملة تنظر في القيم العلامية وإفادتها في المجتمع البشرى . وأجل ما ركزت المدرسة الأمريكية النظر عليه هو مستوى الدلالة لمختلف الأبنية المتعاضدة على تخريج شبكة العلامات في نظام الكلام أو في صياغة النصوص المستقرة ، دون اعتناء بنمطية الأنظمة وتقسيماتها .

فالحد الثنائى يؤكد مفهوم العلم حول العلم ، أى علمية العلامية أو الدلائلية . ويتألف هذا المنحى مع رؤية بالمسلاف (Hjelmslev) « فلا فرق بين النيج التجريدى مع (Peirce) ومنحى نظر بالمسلاف في إدراك « منطقية العلامات وعلميتها ورياضيتها » فهي منهاج عقلان رياضى ، يبرز في وصف النص » (٥) .

(ج) - حد الدلائلية الثالث :

وتتأصل في مجاله استكشافية الظاهرة الأدبية ، وطرق تقسيمها من حيث الصياغة العلامية في بنية نصية . فالدلائلية تتجاوز في هذا الحد أنظمة الدلالة كما ذهب إليه بارط (Barthes) ؛ إذ تنسحب الدراسة العلامية عنده على مختلف الأنظمة في المجتمع (٦) ، وكل نظام يؤلف مستوى دلاليا قائما بنفسه . فالدلالة هي مجال جوهرى في أعمال بارط ودروسه حول علم العلامات . وتبلورت الدراسة مع المدرسة الفرنسية وبخاصة مع (موزين وبريتو وجرماس) . ويجب العودة إلى تاريخ العلاميات مع هؤلاء (انظر مؤلفاتهم في قائمة المصادر والمراجع) .

ولعل ما سنقف عنده هو ما آلت إليه علوم العلامات مع

الأدب، وبالمخصوص الوظيفية الإنسانية وتنشعب العمل الدلائل مع مقترحات (تودوروف) و (كريستيفا).

إذن تبلورت الدلائلية بعد بداية اكتشافها بجوانبها المعينة، وصارت معرفة نقدية ونقدًا للمعرفة. وتجمل مفهوم الأدبية بوصفها دلالة سياقية connotation جدلية في المجتمع والزمان والمكان، وقلم منجم الدلائلية من شكل وبناء ودلالة ومعجم ونحوية. وهي عناصر العلميات والنقد الحديث تُدرس في مستوى تعريفي عام - ويمكن الإشارة إلى محاور المنهج باقتضاب.

تسمح بنية النص العلمائي والأدبي خاصة بتوفير مؤلفات مباشرة توليدية لنظام الدال؛ فالنص جسم يقي، وهو منبع الاستكشاف، وهو حجة في مستوى البعد الصوتي الفونولوجي والبعيد التركيبي النحوي. والكلام في حدود النص في مخاض مستمر وانفتاح وانغلاق في أفق اللغة الجعم. ويتحول شكل الدال إلى علاقات بين التراكيب هي ميدان المضمون، وعبره تتناثر نحوية بسيطة ونحوية مركبة شاملة لنحويات بسيطة دنيا. ولا حاجة للواضف الناقد أن يكشف عن خصائص الكتابة، وإنما النص العلمائي ينطق بحضوره اللغوي؛ ولا حاجة إلى إدراكه بغير وحدته ومقطعاته المتصلة بصياغته المخصوصة. وأقصى ما قد يثير شغل القارئ الناقد هو حدّ التواردات المطردة من الوظائف التي توفرها أنسجة العلامات، مع اختيار قيمها الدلالية في نسق حركي دائم مادته اللغة. فالنص الأدبي مجموعة من العلاقات العلمائية المظهرة (Explicites)، تستغنى عن المرجع؛ إذ القيم الدلالية تخضع لحيز ألسن علمائي محض. وتوزع المرجعية في ضربين: التصورية (Imaginaire) والملموسة (Perceptuelle). ويعتضى ذلك تيسر الدراسة النمطية الكلامية. ومن سمات النص الأدبي اكتماله النبوي، وتناهي حسب تقسيمات ترد في الدلائلية، وتقام على الانفتاح والانغلاق. ويعتق هذا الميدان بالسردية وعلاقتها بينه النص العلمائي. وهناك أصناف:

- العلامات المتغلقة - السردية المتغلقة.
- العلامات المتغلقة - السردية المفتوحة.
- العلامات المفتوحة - السردية المفتوحة.
- العلامات المفتوحة - السردية المتغلقة.

ومن الخصائص النصية في الحقل الدلائلي توحى الدلالة السياقية (connotation). ويمدّى اطراف التراكيب في النص يؤدي إلى نحوية معينة، تحدد المجالات الدالة والمجالات المدولة. وقراءة النص هي ذاتها ثبت القوانين النحوية للعلامات والوظائف المتجمعة في حدود النص بين «المقابل نص» Interexte و «نص» pretexte/avant texte وفي مستوى «ما بين النص» Intertexte وما بعده après-texte. فالدائرة اللولبية لهذه المرجعية، وتسارع أو تباطؤها في المقطعات اللغوية المؤلفة للمصياغة

النصية، إنما هي المطلقات في ترسم النحوية، وشكلانية الدال في النظام اللغوي. فالنص له نحوية تابعة منه؛ والنحوية العلمائية - في قوانينها - تحرق النص مجادلا. وفي هذه الحركة تكمن استباطات القيم المعينة للدلائلية.

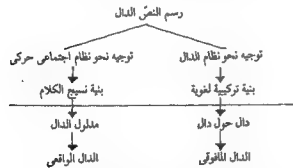
٣ - استخبار النص الدلائلي: منطلق التنظير

ومقصدا في بيان النص الدلائلي أن نؤكد أوجه الإفادة في رؤية المدرسة الدلائلية، وبالمخصوص مع (بوليا كريستيفا)؛ ومنطلق الاستخبار هو ترسيخ مفهوم النص^(١).

وتسمى الدلائلية إلى تنزيل النص في مركزه ضمن الأنظمة الاجتماعية والتاريخية بعد تمكنه في باب الدلائل؛ فالنص عملية توليدية استبدائية، وهو قلب أديم الكلم عموديا وأفقيا. ويتبنى ذلك التحويل والقلب بمدى مباشرة الدال وصوغه في جسم البناء الصوتي الذي يخفى المدلول.

(١) تيوغرافية النص الدلائلي:

إنّ النص يخرق مجانة التعليق بين دال ومدلول إلى تقييد مواسم الدلالة التي تعد عملا وتحالفيا تقاسميا تواجها^(٢)، ينسج في تراكيب الكلام. وتوجه هذه الدلالة إلى ما بعد الفاعل العامل (Actant, Sujet). والتنظير المبحث عنه في التحقيق العلمائي ينطلق من هندسة تيوغرافية، ويحتم اختراق الدال وعلاقتها بالفاعل. وترتد في موارد الرسم البياني تلك النحوية التي تعقد بها بدور الإفادة بتوحي القوانين النحوية لتوليد القوالب العلمائية الدالة. وما النص إلا مجموعة من الأنسجة المتقاطعة في فضاء النص صرفيا وصوتيا وتركيبيا. وذلك التوزيع إنما هو وثيق الأساس بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية. والواقع المولد لنص (pheno texte) يتصف بالحركية، وفي الأفق المتغلق، وتحويل الدلالة إلى الإنشاء الجعم؛ فهو «انفتاح مفتوح». فلذلك يزعم النص النظام الدلائلي، ويخرج منهذبا لقيم جديدة في الحقل الأدبي، ورسمه النهائي مزدوج:



وهذا الرسم البياني يحدد مساحة يحدها مدلولان مطلقان - (١)

النص العلمائي

(دلالة لا مرجعية (العلامات) + دلالة مرجعية (الواقع)

جانبها التقني والاسطرالي ، وتحويل للمعرفة العلمية من سياق المخبرين بالكلام وفي النص - من سياق القراء والكتاب - إلى سياق ما بعدى . وتلفت النظر إلى أن النص هو إشباع بتجاذل مستويين يتلزمان في حركة العلامات ، وهما لأدائية الوظائف الدلالية وبأليتها في الآن نفسه ؛ فالنص مدونة مفتوحة متغلقة ، تحس جميع الحدود العلامية وتتجاوزها إلى الهدم والبلاء الجديد . ويجب الحذر عند إدخال النشاط العلمي (من مادة الجليد . وتعليق نفسية) مجال العلامات اللغوية ؛ فجلد كريستيا يلدو رد فعل ضد اللعبة الآلية ، والرؤية السكونية المحافظة في معالجة العلامات اللسانية .

إن النص موطن الافتتاح والانغلاق بين إضمار وإظهار لطاقت الدال . وهو وحدة الاطلاق والرجع ، ومنه تحرك الظواهر الخفية والجالية . كما أن الدال هو مقطع التزاوج والابتداع والمخرج والاختيار النادر . ويعود النص الدال إلى صياغة مخصوصة ، ونظم منسوج ، عماده التوليدات للقوانين التركيبية ، أي أنظمة العمليات السياقية . وتصبح الدلالية علما شكلانيا مضمرا مظهرا لا تقطع الوصل بين المخبرين وعبطهم الإلغائي ، والتركيب التي تصور واقعهم الإختياري .

وتولد العلم التوليد للمدى في المدرسة الروسية - كما تحجرت فلسفة العلامة لدى بالمسلاف - إلى أن أدرك بعدا ما فوقيا ، وصارت الدلالية عبارة عن وصف الظواهر بحسب دلالية أدبية فنية . والدال هو قضية إشكالية في نطق العلم الدلائل . وتحسن (كريستيا) عندما تنقف عند نظام النص العلامى وترى فيه «عملية رسم حدود أنظمة الدلالات بين الإبداع والتحويل»^(١٤) . والدال في مجموع سماته وحدة إينيوولوجية وهو يصور بحث نظما ما فوقيا أو ما بين نصيا ؛ فهو إنتاجية وتجاوز مع نصوص أخرى ينبتها أوبئتها . ويمكن هذا التعامل في النص المتعلق^(١٥) . ووصف سلاسل الدوال يضى إلى إقامة غطية نصية ضمن الثقافة النصية العامة .

إن (كريستيا) تسعى في بحثها ومؤلفاتها إلى الربط الوثيق بين العلوم الراجحة إلى الماركسية وتحليل فرويد ، والعلوم اللسانية العامة ، والعلامية بالمخصوص . وقد تحولت الدراسة الدلالية إلى جهاز ما فوق لغوي ، به توليدات رياضية وأشكال متقاطعة في مستوى النص العلامى . وليس هدفا لإيراد المحاور الكبرى أو الصغرى لرؤية هذه المدرسة المعاصرة ، وإنما التأكيد على عييزات الاجراء للدال ، وصلة ذلك بالنص العلامى . وهي مساهمة في تطوير قائم بنفسه في العلم اللسانى ، ويمكن التصريح في كشف تخايا الظاهرة اللغوية والأدبية ؛ وذلك متوافرا الآن في تنظيم شامل .

٣- إجراء العلامية : تطوير الدال النصي .

إن مشروع وصف الدال في الدلالية يتطلب:

فللتأهيل الدلال رياضي شكلاني - وهو بلورة وعلم الكلام مرتبط بالعلامة اللسانية بعامة وتوزيعها إلى طرفين مقطعين : دال ومدلول . وتحويل العملية الفحصية للنص إلى عملية تقنية . ويمكن إيراد ذلك في ميدان الربط بين الدلالية والتقدم الحديث - وتنتظرا يعرض لسمة الشكلانية بين هندسة الدال وتحوالاته في مجرى النص . وتلك التحولات تدرك موضع المتطابقة فسقط الحدود بين العلوم اللسانية والمنطق في تطوير الدال^(١٦) . وهذه الشكلانية بلغت مع بالمسلاف حد الحساسية ؛ فالنص عبارة عن سياقية تركيبية (Syntagmatique) تبرز شبكاتها الخمسة لأهائيا في صورة مختلف الدلالات ، وباعتبار السلسلة الدلالية وقسا داخل نظام علامى . وهذه التداخلات تحدد الدلالية بعامة بكونها تقاطعات ومبادلات بين أنظمة حركية مشتقة من بعضها بعضا^(١٧) . والنتيجة الحاصلة في منهجية بالمسلاف هي أن النص العلامى إنما هو كلام مضبوط متطابقا في مساحات خطية وبعد زمان وأشكال تركيبية .

وهذه الشكلانية تتحول في الأدب إلى إنتاجية (Productivité) ظاهرة (Explicite) ، تتجلى في العلاقة التلازمية بين الإبداع والتحويل ، في ضوء ربط سببي بين النص الدال واللغة ومجموعة النصوص المترابطة أو السابقة له . فالنص كتابة وقراءة ، أي حركة لغوية ، وتجادل مع غيره من أصناف النصوص في الحقل العلامى : كتابة بين مجموعة من التحويلات والإنتاجات وقراءة ما بين نصية^(١٨) . والنص في هذه الرؤية هو دالسا افتتاح لا نهائي في حيز الإضمار (Implication) . ويرامى لنا تحول مركز العلوم مع الدراسة الدلالية إلى عملية جدلية في حركة دائمة .

(٢) الدلالية : علم تأويل حول علم الدال وحله :

ما حد يوليوس كريستيا للدلائليات ؟ في إطار تداخل العلوم وتزاحها في تطوير النص العلامى مع العلم أن الدلالية لم تكتمل تحولها الأساسية ومقوماتها الموضوعية إلى اليوم . إن الدلالية تعد في مؤلفات (كريستيا) علاقة علمية متطابقة ، لما موضوع يتميز من بين العلوم المعرفية الأخرى ، مثل المنطق والفنون والأخلاق^(١٩) . ولكن نلاحظ أن حد الدلالية بما هي علم تحليلي قد يترك جانب الدال وبنية الشكلية إلى إغراق في التاريخية والانسكاس الاجتماعى ؛ وهو ما يخرج عن النص ؛ إذ الدال لا يخرج من شبكة التركيب المطردة وأنظمتها العلامية ، ولا يرجع مباشرة إلى الاجتماع والتاريخ إلا في مرحلة ما بعد نصية ؛ أي بعد فحص الدال وجدله في محيط النص .

فلنلجى الذى توته (كريستيا) يتصف بالإنتاج في العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمحادثة ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى في سياق النص . ولئن كان ذلك مجليا في بلورة جوانب طريقة في الوصف لقد يخل بالوظيفة المحورية التي تمتد حولها مختلف الدلائليات واللسانيات في

مجموعة معجمية هي سلسلة التعاريف المؤلفات النص الدال (Texte signifiant) ؛ ونسورها ياختزال في هذه الدراسة ؛ وهي في حاجة إلى تحليل وفحص دقيق في وصف آخر للعلاميات والتقد الدلائل .

(١) معجم الدال : هو نص حول نص

تقوم غطية النص الدال على عدة أبواب يتم بها إجراء العلامة ، ومنها :

(أ) - عملية دلالية (١) : وهي تنظيم العلامات في مستوى المدلول ، وهي موجهة إلى القيم الذهنية المعنوية ، التي يمكن تفصيلها منطقيا ورياضيا . وهي وحدات دلالية ثابتة في رصيد المرسل إليه والمخبرين .

(ب) - عملية دلالية (٢) : تبرز العلامات في تنظيماتها المرجعية الاعتيادية لدى المخبرين الذين يقومون بعملية التحويل والإبداع .

(ج) - عملية دلالية (٣) : وهي ما فرق نحوية شكلية ، حيث تسقط العلامة تحت حركة المقطوعة المافوق نحوية ، وتصيح العلامة مختلفة حسب سياقها المعجمي المتداول .

(د) - الإيديولوجيا (٤) : فضاء النص الخارجي ، وهو يمثل علاقة بين نصية ، تلاصق في الحركة التاريخية والاجتماعية (١٧) . وهذه الحيزات تجري متحركة في آن مفرد واحد . ويتنزل النص الدال في مجموعة من الحدود :

(٢) - حدود الدال : نحوية العلامة

نورد الوحدات المؤلفة لنظام الدال النصي حسب استبطائها من الدراسات اللسانية ؛ وهي لا توضع في المستوى نفسه عند الفحص والوصف للنص العلامى . وهذه الوحدات تعود إلى قائمة متغلقة نهائية ، في انتظار تكاملها وفتحها حسب البحث الدلائل ، وحسب استثناء الأنظمة العلامية .

أ - كمن النص : النص ثنائي البناء بين المضمير والمظهر ؛ وما يبرز مكتوباً ليس النص الثني .

ب - شبكة المقابلات والعلاقات التلازمية في نسج الدال النص .

ج - الانغلاق والانفتاح : اكتمال النظام الشكل وتفضيئه لتصوص أخرى قد يتجاوزها .

د - المتبادلات ؛ وهي ميدان التوليد والتحويل للنسج : يقوم بها الكاتب للخبر ، وهو متعدد .

هـ - استراق المتواردات والمتنثرات (Entropies, Isotopies) وهي سمات مميزة لنظام الدال في كل مجال من مجالات الدلائلية العامة .

و - وحدة التضليل التعمد (Lecture) : وهو نظام علامى مفرد في النص الإنشائي ؛ ويمكن وصفه وصفاً مستقلاً في بنىة

التصوص القصصية السردية ، وفي شتى أشكال التصوص .

ز - الجدل مع الفاعل العامل (Actant, Sujet) وهو النص .

ح - التفرجح بين الأبنية الدالة والأبنية المدلولة (Fluctuation hierarchique)

ط - وحدة الذكرى وتجميع الحوافر (Souvenir, Associations)

ي - قمة الدال وجاذبيته المتميزة : الوحدة التي تؤلف معقد الطرافة .

ك - الدلالات السياقية (Les connotations) والمقابلات في جداول (الصدق والكذب ، والحجاة ، والحقيقة والخيال ، والقانون والشلوة ، والظلم والعدل ، والمساهمة والمتخلى ، والمعلم وعدمه) وهي تقابل تقريباً ثبات الوظائف الإنشائية والعلامية في نصوص الشكلانيين الروس وبخاصة مع (Propp) في تحديد الوظائف القصصية والبنائية في النص بعمامة (٣١ وظيفة مرتبة في القصة) (١٨) .

ل - الدال النصي ؛ قراءة علمية منطقية ثابتة : مجموعة العلاقات التلازمية .

م - الدال النصي ؛ كتابة تحويلية يسهم فيها المخبرون : السياق المرجعي . ونتيجة هذه الوحدات هي تحديد الدال بعمامة في خامسة عامة :

١ - الدال هو الإبداع الحركي في مستوى العلاقات العلامية .

٢ - الدال هو وحدة الجدل والتوليد الدلائل .

٣ - الدال هو شكل الأشكال في النص العلامى وفي التصوص الأخرى التي قد يوسى بها .

٤ - الدال هو الانفتاح والانغلاق في نسج العلامات .

٥ - الدال هو البناء العلامى والمرجع العلمى للنظام المافوق لغوى .

فلمعجم يؤكد ظاهرة التوليدية للدال النصى وتجاوله مع التصوص المقابلة له في المحيط الإلاخي والمرجع الاجتماعى والفلسفى ، كما تشير الوحدات إلى حيزات الإضممار والإظهار في إبداع السمات الدلالية المعالمة إلى شكل الدوال ، وهو ما يؤلف - مجزأ - المدلول في النص العلامى .

فإجراء الدال مرجعه النص ، وعادته الشكل التركيبى الظاهر في التراكيب النحوية . وهو ميدان التوليد والإنشاء والتحويل ووحدة التفكير والترتيب في نقد النص العلامى ، وموطن التضام والتجادل المنفتح المنغلق بين الإضممار والإظهار . ونحن نرى في المنطقة والرياضيات المنهج المرجع لوصف الدال ؛ وفي الإضممار والإظهار للرؤية الاستيعابية المتميزة لجمع (pluralite) النص وثرائه عصبه الفنى .

فمباشرة الدال إذن في هذه المساهمة إنما تطرح للجدل ما هو خفى في اللسانيات والعلاميات الحديثة . والدال ما هو إلا سلسلة من التقاطعات التركيبية ، تبلى في تواردها وتناثرات موزعة في النص العلامى ووظائفه المتعددة حسب درجات من البساطة والترتب وتبوغرافيا قائمة بذاتها في حدود العلامات وسياقها ، أى مجموعة التركيب واسلاسل الوحدات المشابهة . فالنحوية التعليلية — وهى ظاهرة مستقرة في نص سيوييه في مستوى نحوى — هى مادة « العلمية » حول العلم اللغوى ، أى اللغة في مستوياتها النحوية وقراءتها التحليلية ، في إطار النص نقطة الانطلاق للقراءة والكتابة ، ووحدة البناء والتضجير النص المصوغ في نظم مخصوص . فالبحث إذن مفتوح في مجال العلامة والدلائلية ، ولا يمكن القطع بتبلور هذا العلم — هو في طور المخاض والنشأة — وغايتها فتح السؤال في إجراءات الدلائلية في وحدة الدال التى تضغط على نظام النص فتتولد القيم الدلائلية المتعددة ، والإيقاعات الإخبارية . وفى عمل الإضمار والإظهار تتجلى دلالاتية النص الأدبى ، وه تقضى « العلامة إلى ما فوق النص ثم تعود إلى « جدولها » . وفى هذه الحركة بين المد والجزر ، والدخول والخروج ، والتراجع والولادة والخير ، يتجلى البلاغ المقيد ويمرّكه تبسيطاً لغاياته الإبداعية أو الفنية في عيطه العام ، أو سياقه الإخبارى للمعنى .

ورفض الحتم أن لا يتق — حسناً ومصادرة — في الركود إلى تجميد الوصف الدلائل ، وإنما نحوص على تأكيد لا نهائية البحث في هذا المجال . والمساهمة هى في طور الابتداء والتزاوج قبل النتائج والولادة ؛ وهما ضما لم يتم بعد إلى اليوم — فهل تقنع بالعرض لقضايا العلاميات دون التطبيقات الممكنة ، وهى لم تقم في باب اللسانيات إلى الآن ؟ فتنب بعد هذا التقييم والإجراء للدال نرفض — الآن على الأقل — أن نجزم بفصل مجان للدال عن المدلول ؛ فالاختيار — مع الحل — يوفر التنظير ومحاولة إجراء العلامة ، انطلاقاً من مسلمات مختلفة في العصر الحديث .

رفض الاختتام : تنقّى الدال مستمر

ويبقى الوصف للدال وإجراءاته في مستوى الانفتاح . ويعسر أن نقطع بنهاية إرساء الدلائلية في محاولتها الفصل بين الدال والمدلول . والذى لا مجال للشك فيه هو أن فحص أحد الطرفين يشير إلى معالجة الطرف المقابل ؛ ويخص من ورائه المحلل العلامى إجراءات الدال من خلال وحدة الخبر أى التركيب والجملة أو المقطوعة أو الرواية أو القصة أو القصيدة ، وكذلك الصورة وجميع الأنظمة العلامية ، بقطع النظر عن أنماطها . فالمقطوعة المؤلفة للدال هى عقدة الالتقاط ، والبث والتبادل ، والتحويل اللامتناهى للقيم في بنية النظام العلامى .

ونرفض رسم خط اختتامى للبحث في الدال أو المدلول ، وإنما ذلك متواصل الآن مع صراحة التشبّع . وهل يسوغ القسم بين طرفين سلم يوحدتهما البحث اللسانى والمعرفة الإنسانية ؟ وقد يكون من ضروري التمثل أن تسلم ميدنا بما علق بنظر بعض أصحاب المدارس النقدية الحديثة في قضية فصل الدال عن المدلول . والظاهرة الفنية التى تؤسس على نسج العلامات توفر إمكان الجراءة في القسم بين الطرفين وإجراء الدال ، إذ هو المقدم في إدراك النص ومدّخراته للمبين نصية . فالنص الدال شبكة من أشكال الدال مع كسر وفتق ونثر وعقد ونظم مخصوص ، ومعدن النظر والاعتبار هو النظام التركيبى بين التوزيع والتشجير للوحدات العلامية . ويمكن في مقام علام أن نركز الاهتمام على اللغة الدلائلية ، ونقد الكتلة الأدبية (شعراً ونثراً) لسر مشاغل الدلائلية في ضوء فرض الدال والنص العلامى . ويمكن الاعتناء الخاص بإجراء « الجملة العلامية » ونحويتها حسب المنهجية الاستكشافية والتقييمية في الدرس العلامى المعاصر ، (كما يمكن فحص الإجراء في نصوص المفكرين اللغويين العرب قديماً فيها يخض الأنظمة النحوية والدلائلية مثلاً) .

الهوامش

- (١) بوليا كريستينا — « بحث في الدلائلية » — ساي — ١٩٦٩ — باريس .
وطبعة ١٩٧٨ — وثيقة مؤلفاتها (في آخر البحث) .
(٢) المرجع نفسه — ص ٦٠ — ٧٠ — من التقديم للكتاب .

- (٣) سوسور — دروس في اللسانيات العامة — بيروت — ١٩٧٢ — ص ٣٢ — ٣٣ ، وكذلك مؤلفات جورج مزين وبلاسلاف وبكيون وبارط (في قائمة المصادر والمراجع في هذا البحث) .

المصادر والمراجع

- (١) فريديان دي سيور - دروس في الساتيات العامة - ١٩٧٢ - باريس .
- (٢) جورج مونين - مدخل إلى علم العلامات - ١٩٧٠ - باريس .
- (٣) ل . بالسلاف - مساهمات لساقية - ١٩٧١ - باريس ، والمقدمة (١٩٧١) .
- (٤) يا كيون - مساهمات في الساتيات العامة - ١٩٦٣ - باريس .
- (٥) د . ر . ياروط - الدرجة الصغر للكتلية - ١٩٥٣ - باريس ثم (١٩٧٢) و (١٩٧٧) و (١٩٧٩) ويمكن الرجوع إلى مصفحات لويس بيريتو (١٩٧٠) وجان ماريتي (١٩٧٧) وجيريمس (١٩٧٧) ، و ، ي . جميعها تناول العلامات في ميادين مختلفة ، تألف في التنظيم للنهاس واستخرامات العلامات في صياغاتها (أعمال د . ياروط متناثرة في المؤلفات والمجلات العلمية ، بالإضافة إلى دروسه في الكوليج الفرنسي بباريس - وانظر القائمة الجزئية في هذه الدراسة) .
- (٦) ياروليا كريستينا - بحث في الدلالة - ١٩٦٩ - ١٩٧٨ - باريس . الثورة في اللغة الإنشائية - ١٩٧٤ . اختراق العلامات - (عمل جماعي) - ١٩٧٥ .
- وهي تؤلف رؤية الاستكشاف - قبل التقييم - لثق القضايا المختلفة بالنص الملاني كجبال لغوي ، مع أبعاد للمجتمع والتاريخ والعلوم العامة . ولذلك نتمدد على رؤيتها في تجديد الاختيار للدلالة كعلم تأويل شكلان ، وبحولات قواعد العلامات وكتابة نظرية في مساهمات .
- (٧) ج . ج . بيريس - كتابات فلسفية - ١٩٦٥ .
- (٨) ج . كوهين - دلالة الشعر - ١٩٧٩ - باريس .
- (٩) د . قالبيون - معجم في تعليم اللغات - وهو عمل مشترك مع د . كوست ، يتعلق بمبادئ الساتيات التطبيقية - ١٩٧٦ .
- (١٠) ج . موكاروفسكي - الفن حديثاً علانياً - يراغ - ١٩٣٣ .
- (١١) ث . تودوروف - ما البتوية الإنشائية - وبقية أعماله - ١٩٦٨ - ١٩٧٧ .
- (١٢) جيريمس - معجم تجردي في النظرية اللغوية - باريس - ١٩٧٩ ، وكذلك - الدلالات البتوية - باريس - ١٩٦٦ .
- (١٣) المرجع نفسه - ص ٧ .
- (١٤) انظر بيريس - كتابات فلسفية - ص ٩٨ - ١٩٥٥ - وأيضاً بالسلاف - مقدمة في النظرية اللغوية ص ١٦٦ - ١٦٧ - ١٩٧١ - باريس .
- (١٥) انظر ياروط في الدرجة الصغر للكتلية - مع مساهمات في النقد وعلم العلامات - ١٩٧٢ - باريس - ص ٧٩ ، و إنشائية القصص - ١٩٧٧ - لذة النص - ١٩٧٣ - النقد والحقيقة - ١٩٦٦ - عطاية لللايس - ١٩٧٩ - فوم ياروط - ١٩٧٩ .
- (١٦) ياروليا كريستينا - بحث - من ص ٩ إلى ص ٥١ ثم من ص ٥٢ إلى ص ٨١ وهي تنظر في علمية النص الملاني ، ثم فيما أطلقت عليه تسمية « النص للخلق » .
- (١٧) انظر للرجوع لنفسه - ص ١١ - تلك السّمات هي التفاضلية Stratification التجميعية Confrontation .
- (١٨) المرجع نفسه - ص ١٦ وما بعدها .
- (١٩) انظر جون كوهين - دلالة الشعر - باريس - ١٩٧٩ ، ص ٨٥ - ١٢٧ .
- (٢٠) انظر بالسلاف - مقدمة في النظرية اللغوية - ص ١٦٨ و ص ١٦٩ .
- (٢١) ياروليا كريستينا - بحث - ص ٢٢ ، وانظر : معجم تعليم في اللغات - روبرت قالبيون - ١٩٧٦ - باريس ص ٥٦٧ .
- (٢٢) المرجع نفسه - ص ٢٧ .
- (٢٣) انظر : ج . موكاروفسكي - الفن حديثاً علانياً - يراغ - ١٩٣٩ .
- (٢٤) كريستينا - بحث - ص ٣٦ - ٣٧ .
- (٢٥) المرجع نفسه - ص ٥٢ - النص للخلق عمل تزييني وتعليمي ، وعمل تعليمي جدولي بين نصوص عدة وهو ما يرد في مضمون لفظ (Productivité, Interextensivité)
- (٢٦) انظر بحث كريستينا - ص ٥٢ - ٨١ .
- (٢٧) انظر نصوص الشكلايين الروس - تودوروف ومعجم جيريمس التبريد - ص ١٥٢ ، ١٩٧٧ ، باريس .

القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال

تنبيلة إبراهيم

سيظل موضوع لعبة اللغة في الإبداع الأدبي، شاطئ التقاد الأول؛ فاللغة عندما تُبنى وتركب في إطار تكوين أبن متكامل، تغير طاقاتها التشكيلية والتنشيلية والبلاغية والدلالية. واللغة بهذه الكفاءة، ومستويات مختلفة بطبيعة الحال، هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع؛ فقد يكون النص الأدبي مفرقا في الخيال، ولكنه، بلغته الثرية المحكمة، يكون متفاعلا كل التفاعل مع الواقع وعمل العكس من ذلك؛ قد يكون العمل الأدبي مصنوعاً، لغة وشخصاً، من نسج الواقع؛ ومع ذلك لا يقول شيئاً ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاصيل الإنسان معها.

ولكن، هذا الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان؛ فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله.

وليس غريباً أن نجد المناهج النقدية الحديثة كلها، على الرغم من تباین اتجاهاتها، في كثير أو قليل، تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص. وفي هذا تتفق نظرية والقارئ في النص، أو نظرية «التأثير» كما يسميها أصحابها، وعلى رأسهم وفلنجنج إيزره الأستاذ بجامعة كوتستانتس بألمانيا الغربية - تتفق مع المناهج النقدية الأخرى، ولكنها بعد ذلك، أو بالأحرى، على الرغم من ذلك، تختلف عنها في أمور جوهرية.

فيينا نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارئ للنص تبناه القارئ من قبل أن يشرع في عملية القراءة، نجد أن نظرية «التأثير» لا تهتم إلا بعملية القراءة، دون الاهتمام بمنهج مسبق، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص متفاعلاً كلياً، وتتحرك معها، ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية.

وبعبارة أخرى فإن الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى

القارئ. ويتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص، وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، مثل الاتجاه البنوي، أو السيميوسمي، أو الاجتماعي، أو غير ذلك من المناهج. أما نظرية وإيزره فتري أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين؛ من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. فيقدم ما يقدم النص للقارئ، يضيف القارئ على النص أبعاداً جديدة؛ قد لا يكون لها وجود في النص؛ وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، ويتلاشى وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها؛ لأن

الاستقبال - Rezeption theorie ، التي تعنى بها مدونة أخرى في ألمانيا ، بل هي نظرية في التأثير المتبادل بين النص والقارئ Wirkungstheorie . فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق ؛ وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ . ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه . وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع ، حيث إنه صيغة خيالية أولا وأخيرا ؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع . وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحور من الواقع ، وتحرك على مستويات مختلفة من الواقع : واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارئ ، ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ .

أما نظرية الاستقبال فهي تعنى بما يسمى بأفق التوقعات ، التي تتحدد بتوقعات القارئ لحظة استيلائه للعمل الأدبي ؛ وهي التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية ، التي تتكون لدى القارئ في ظروف تاريخية محددة . فإذا كان القارئ معايشاً لظروف العمل الأدبي ، اقرب أفق التوقعات من هذا العمل . أما عندما يكون العمل قديماً ، فإن القارئ يتخلى لنفسه أفقاً توقعات تتفق مع الزمن التاريخي للنص . فإذا لم يتبع العمل القديم هذا للقارئ ، فإنه لن تكون له فعالية في القارئ المعاصر ، ويصبح عندئذ من قبيل الأشياء التي عفا عليها الزمن . وبخلاصة القول أن نظرية الاستقبال تعنى بالحكم على النص في ظروف تاريخية محددة ؛ وهي تفنع في حساباتها للمنى المستخلص من المعيار التي تتبثق من أفق توقعات القارئ . ومعنى هذا أن نظرية الاستقبال تظل تحفظ في الصدارة بشائبة القارئ والنص .

أما نظرية التأثير فهي تلتقي الثنائية بين الذات والموضوع ، ليحل محلها التأثير الجمالي الذي ينجم عن التداخل بين الانتماء بينهما . ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارئ أن يستمد عن النص بهام من الأحوال ، وهي تلتقي تثبيت المعنى ، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش ؛ وإنما تدور العملية ، من أولها إلى آخرها ، بين بعدين : بعد فني ، يختص بالنص ووصفته اللغوية فوق كل شيء ؛ وبعد جمالي ، يختص بتشاطع عملية القراءة كما تسترحها فيها بعد . وكلا البعدين يولد في الآخر في خلال عملية التأثير .

إن المعنى في النص الأدبي ، من وجهة نظر هذه النظرية ، لا يتكون من موضوع محدد ، بل هو في حد ذاته عملية مستمرة وبصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص . وهي عملية لا يمكن للقارئ الفرد أن يقطع بتأنيها ؛ ذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهر لتفسير جماعي للنص ؛ لأن المعنى لا يرتبط بشيء حقيقي ، بل بمشكلة توضع في محاور مختلفة . وبناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن معنى ، بل عن تفسير موجه للمعنى . ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين : العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكوين ؛ والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار قابلة للمصادرة ، كما لو كان المعنى غير محدد وواضح في ذاته . وبذلك تقرب من جوهر العملية الجمالية ، التي تولد في القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيها يبدو أنه مشكلة ؛ فالنص الجمالي في النهاية هو محاولة

حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال

Wirkungs und Kommunikations Theorie.

عل أن هذه النظرية لم تنشأ من فراغ ، بل مهد لها الدراسات الفلسفية واللغوية ، كما أن هذه الدراسات بدورها كان لها مهاد في سيادة قاعدة النسبية في العلوم الطبيعية . وقد كانت نتيجة هذه الأبحاث التي تأثر بعضها بالبعث الآخر أن تحول الاهتمام من الشيء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ .

ومن حيث الأساس الفلسفي ، تتبثق نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارئ - كما يصح ليزر نفسه - من الفلسفة الظاهريية . وتعد الفلسفة الظاهريية رد فعل للفلسفة العقلية التي تشدد الحقيقة المطلقة ، فالحقيقة وفقاً للفلسفة الظاهريية نسبية ؛ وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء . وعلى هذا النحو لا تمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارئ مع النص . بل إن المبدع نفسه لا يجه أن يقرر حقيقة ما في عمله ، كما أنه لا يهني بتجميع حقائق من العالم الخارجي ، بل إنه يقوم بخلق عمل يتزعم فيه الكلمات من عالم المحسوسات بجمعة في نسج عالم خيالي مصنوع وعكس الربط والبناء ، وهما لا يستكمل على نحو خاص لدى كل قارئ ، بل عند كل قراءة للقارئ الفرد . فإذا أخذت الكلمات في تكوين هذا العالم الخيالي بناء جديداً ، فإن هذا يشير إلى إغراق في الأداء ؛ وعندئذ تعطل حركة التفاعل بين القارئ والنص ؛ إذ إن اللغة لا تنقل إلى شيء أبعد من السطح .

ولهذا فإن الظاهريية تتحدث في هذا المجال عن العلاقة الدنيائية بين الفكر الإنسان والأشياء . فالأنا الفكرية لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فنياً في علاقات وارتباطات بالأشياء .

كذلك تتحدث الظاهريية عن التوازن في العمل الفني . والتوازن هو تضافر عناصر العمل الفني جميعها بنسب متساوية حول ما يسمى بمركز القوى داخل العمل . فإذا حدث أن طغى عنصر على العناصر الأخرى ، فإن هذا يؤدي إلى الانحياز لجانب على الجوانب الأخرى ؛ فقد يطغى الجانب العاطفي ، أو العقلي ، أو الخطي ، أو الواقعي السطحي .

وبخلاصة القول أن الظاهريية ترفض الافتراض المسبق عند الدخول في علاقات مع الأشياء ، كما أنها ترفض فرض أي منتج يؤدي إلى تثبيت الشيء ، وبطلان الحركة الدنيائية التي تسير في عدة اتجاهات بين هذا الشيء ومن يتعامل معه ؛ وإنما تمثل الظاهريية طريقة للبحث والاكتشاف . ولهذا فإن الظاهريية لا تدعي أنها مذهب أو مدرسة ، وإنما هي فلسفة وحسب . وصيها أن يكون أنصارها فلاسفة في اكتشافهم كل المفاهيم الظاهريية لأعمالهم .

ونعود إلى ليزر ونظريته ، التي تعمد تطبيقاً كاسلاً للفلسفة الظاهريية ، فنجد - من ناحية - يسلح في كتابته على إبراز الجانب الفلسفي النظري لها ، كما أنه يضح - من ناحية أخرى - نظرية للقراءة ؛ هذا فضلاً عن أجماع التطبيقية الكثيرة .

وينبه ليزر ، منذ البداية ، إلى أن نظريته ليست هي نظرية

بحيث لا يثيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة ، الذي لم يوجد قط من قبل .

ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة ؟

يبدأ القارئ بالجمل الذي يقرر كل منها على حدة شيئاً ، أو يطلب به شيئاً ، أو يسجل ملاحظة ، أو يرسل معلومة . ولكن الجمل بعد ذلك تمد أجزاءه من المحتوى الكل . وعندئذ تنقض القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها . وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص .

ويبدأ نشاط القارئ في الحقيقة لحظة خاتى الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل . . . وعندئذ يقرر فكر القارئ خارج النص لحظة إدراكه أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة لتكوين الجمل ، وأنها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستقن فيها بعد ، كما أنها تنبئ به بناء النص . لابد لكل قراءة لبنائية أصيلة من أن تستلم التفاعلات التي تجمع وتركب بلور ما سيأتي فيها بعد في شكل ثمار . وحتى يصل القارئ إلى إبراز الثمار ، فإنه يستعين بالخيال الذي يقدم شكلاً لتفاعلات التداخل التي تنبئ بالبناء من خلال متابعة الجمل . على أن التفاعل بين الروابط لا يتهى إلى تحقيق التفاعلات التي يتهى إلى التحرير المستمر لها . ولهذا فإن التفاعلات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد ، بل تتولد عند القراءة .

وما يقرؤه القارئ على هذا النحو سرعان ما يتوارى في الذاكرة . ولكن مع استمرار عملية القراءة يثار ما توارى في الذاكرة مرة أخرى ، ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة . وهذا يعني أن ما يذكرنا يمكن أن يثار في صورته الأولى ، بل يثار بتفاعلات جديدة ، على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التفاعلات . كما أن القارئ في تأسيبه لهذه العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل ، يكشف عن قدرة النص لتعمد الجوانب في عملية الربط . وهذا الربط الذي يهيمه القارئ في الحقيقة هو الذي يوصفه ، عندما ينغمس فيه ، أنه يعيش أحداثاً واقعية ، في حين أنها ليست سوى عملية تصنع للواقع .

ولا تمنع استمرارية القراءة مع تابع الجمل أن المعنى يكون مناسباً بحيث لا يتوقف القارئ ، بل إن القارئ لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ . وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية ، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس .

وكثيراً ما نتجاش التصور الأدبية المحلية لهذه الفراغات ، بل إن هذه الفراغات قد تشمل لنا بين الجملة والأخرى . ولهذا فإن القارئ كثيراً ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثاً عن المعنى الغائب ، أو بحثاً عن التفسير . وكل قراءة أخرى للنص من القارئ نفسه قد أخذ معنى آخر وتفسيراً آخر . وهذا كله على مدى الزمان الذي يكتبه النص من خلال القراءات المتعددة : كما أن هذا يشير إلى أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتفسير حتى من قبل القارئ الواحد . وليس هذا بغريب على الإنسان الذي ينغمس في فهمه لتجارب الحياة بين الحزن والآخر ، حيث إن تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة ، بل إنها عرضة لأن تتركب تركيبات لا حصر لها .

لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها ، وغير كاشفة عن نفسها .

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جاذبيتين أساسيتين ؛ جانب في خاص بالمؤلف ، وجانب جمالي تولده عملية القراءة . وهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته ، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا حقق ، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة ، عندما تتحول للظواهر المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين عخطات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك . وهنا يصير إيزر على أنه أن للنص بناء ، فإن القراءة لها بناء كذلك ، ينف موازياً لبناء النص وتجاوزاً معه .

ولكن من القارئ الذي يعنيه إيزر ؟

كان من الطبيعي أن يتساءل إيزر عن ماهية هذا القارئ الذي يشهده . ولكنه لم يكن أول من طرح هذا السؤال ؛ فكم تسلم النقاد عن القارئ المثالي للنص . وكان من بين ما قيل بهذا الصدد ، إنه القارئ المتجول في النص ؛ وهو القارئ الماصر ذو المطالب النفسية الجسدية ؛ وهو القارئ غير المعاني ، الذي يستطيع أن يفك الشفرات التي تعمد الكاتب أن يودعها النص ؛ وعندئذ يتحقق الهدف الأساسي من التوصيل بين مرسل ومستقبل .

على أن إيزر يسترسل في الكلام عن هذا القارئ ، ملقياً مزيداً من التعجيد لنشاطه في القراءة ، بحيث يجعله محققاً لنظريته وللقراءة الظواهرية في آن واحد .

وهذا القارئ ، من وجهة نظره ، ليس له وجود في الواقع ، وإنما هو قارئه ضمنى ، يثاق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية ، شأنه شأن النص . وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد ، بل يوجه قدراته الخيالية لتتحرك مع النص ، بلحاظ عن بنائه ، ومركز القارئ فيه ، وتوازنه ، وواضعا يده على الفراغات الجدلالية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له .

إن هذا القارئ ليس من غط القراء الذين يكتفون بحدود الفعل ذات القيمة المتوسطة ، بل هو قارئه منغمس في النص ، لا يتزعزعه نفسه منه لكي يبحث عن بدله الواقعي ؛ وهو ليس القارئ الذي يعرض على النص بناء من الخارج ؛ أو يبحث عن الجدل الواقعي للعلامات ، بل هو قارئه يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها . وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللשוئية للنص الذي يقرؤه ، وعندما ينتهى من قراءة النص يكون قد حقق ما تتطلبه القراءة الظواهرية . أى أن الأنا المفكرة ، لا تكون إلا عندما تدخل دسولاً فنياً في علاقات وترباطات مع اللغة وحركتها .

على أنه بقدر ما يشترط هذه الشروط في القارئ ، فإن النص الأدبي الذي يتعامل معه القارئ على هذا النحو ، لابد أن يشترط فيه كذلك أن يكون مثلاً لظهور للواقع بكل تفاعلاته . ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفرديته إلا من خلال بناء محكم ، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها ، بل تقترب منها دون أن تمسها ، وأن تنضج عليها على الدوام طابع الاحتمال . ويبدأ لاستهلاك النص نفسه ، كما أنه يقدم للقارئ مفاتيح الإثارة ؛ ويصره في حركته ،

على أسس فلسفية ، وعلمنا تناقش تفصيلاتها بدقة على نحو تجريبي - عندئذ تبدو جذبتها ، بل تبدو فائزتها المحققة .

وعلى كل ، فمهما قيل بشأن هذه النظرية ، فإن إثارتها نجح في الوقت الذي بدأت تستهلك في بعض الاتجاهات النقدية الجديدة التي تفرض على القاري سبعا منها للتجليل ، في حين تحاول هذه النظرية أن تأخذ منها ما يثيرها ، فهي تقر بأن للعمل الأدبي بناء لابد أن يستخلص ، وأنه يتعامل مع علامات لابد أن تفك رموزها ، وأنه يبدأ من التفاعل مع الواقع ، ولكنه يتركه خلفه بعد أن ينتهي ما ينتهي منه ويشكله على نحو خيالي مصنوع ، يكشف في النهاية عن منظور جديد له . ثم هي تقر بأن العمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال واقع نفسي لكل من الكاتب والقاري على حد سواء . وأخيرا فإن هذه النظرية تولي اللغة والأسلوب في الأعمال الأدبية عنايتها ، ولكنها ترفض عزل اللغة والأسلوب عن عملية تفاعل القاري مع النص .

ويعد فرعا كان أهم ما في هذه النظرية أنها تجاوز نطاق المكتوب لتكون واقعا صليا للإرشاد والتطبيق بين الباحثين الناشئين للدراسة الأدبية أيا كانت لغة الأدب ، وأيا كان زمنه .

وإذا كان ملء الفراغات في النص يخلق جدلاً بين القارئ والنص ، الأمر الذي يثير التجربة الجمالية ، فإن اختلاف مستويات الواقع التي يعيشها القاري ، وعلاقاتها التيبية بين بعضها البعض ، تثير هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى . فهناك الواقع للعيش الذي يقف على بعد من النص . وهناك واقع القاري نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة . ثم هناك واقع النص ، الذي يختلف عن واقع القاري ، وعن الواقع للعيش مما . ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع ، فعل القاري أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها في إطار الكيان الموحد للنص . وهذه الوحدة ، كما رأينا ، ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القاري وحده ، بل هي تقع بينهما .

إن القراءة الظاهرية للنص تلغي الثنائية بين الذات والموضوع ، أي بين القاري والنص ، ولكنها تمود فتزجج هذه الثنائية إلى عالم القاري ، نفسه فتجعله متشابهة على نفسه ؟ وفي هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص مما . وهذه محصلة القراءة الواعية للحال .

وربما تبدو نظرية التأثير والاتصال بين النص والقاري غير جديدة كل الجدة ، ولكنها عندما تناظر على هذا النحو المكامل ، وعندما ترتكز

حديث مع وللمحتاج إيزر *

١ - هل هناك نظريات أخرى أو مناهج ذات تأثير في ميدان الأدب في ألمانيا ، يمكن أن تلقى جنباً إلى جنب مع نظريتك المعروفة باسم المؤثرات ونظرية الاتصال ؟

٢ - إذا لم تكن هناك نظرية أخرى خاصة ، فما المناهج الممتعة لألمانيا لتحليل النص ؟

٣ - هل نستطيع أن نعد نظريتك رد فعل للمنظريات الحديثة الأخرى التي كانت - وما زالت - موضع جدل بين النقاد ، مثل البنائية وما بعد البنائية ، والنقدية الجديدة ، والتشكيكية . الخ ، أم أنك تعد نظريتك امتداداً للفلسفة الألمانية ؟

٤ - ما أسس الفلسفة الظاهرية التي شيدت عليها نظريتك ؟ وكيف استطعت أن تحول هذه الأسس إلى نظرية أدبية ؟

٥ - ما تقديرك للمناهج الجديدة الأخرى ؟ ألا تعتقد أنها قد فعلت الكثير ، أولاً ، في اكتشاف وطائفت جديدة للأدب ، وثانياً ، في أنها قدمت تحليل النص - إلى حد بعيد - للدخول في تأمل عميق ، حتى يستطيع المرء أن يعد نظريته نتائجاً لجميع الأسس المحولة التي تضمها المناهج الأخرى من أجل النص ؟

٦ - الآن ، دعنا نتقل إلى نظريتك .

« ولا أهي بذلك أن القاري يأتي بشيء من الخارج ليضعه في النص ، وهذا شيء أجاده شخصياً ضده ، ولكنني أهي أن القاري لا يستطيع على كل حال أن يقدم انغماسه ، بطريقة أو بأخرى ، في اكتشاف ذلك الواقع الذي دخل عليه الإصلاح ، والذي يستقر داخل بناء خاص . وهذا يعني أن هناك نوعاً من التفسير حتى ولو لم يكن صريحاً كالصرخة » .

٧ - أنت ترى أن نظريتك تتمتع بيزة في تحليل النصوص القديمة التي يتصل بها القاري اتصالاً مباشراً ، أو التي يجد نفسه بعيداً عنها . وفي هذه الحالة يكون القاري مرتبطاً بالنص وحده . بيد أن موقف القاري لا بد أن يكون مختلفاً تمام الاختلاف حيناً يتعامل مع نص ينتمي إلى عصره ، بكل ما فيه من تعقيدات .

والسؤال الآن هو : إذا كان على القاري أن يتبع منهجك بدقة ، ليس من حقه قبل كل شيء أن يفسر - على الأقل - الطرائق

● حوار أجرته المذكورة نبذة إبراهيم باللغة الإنجليزية مع الأستاذ والمحتاج إيزر خلال زيارته بجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية في صيف ١٩٨٤ .

أولاً : إذا لم يكن قد أعطاني الصواب ، فقد شعرت بميل إلى التبع الأثرولوجي في توضيح وظيفة الأدب . فإذا كنتُ حل حق في هذا الشعور ، هل تستطيع أن تشرح لنا هذا الاتجاه ؟

ثانياً : ما تفكيرك لزعة « ديريدا » الضككية ؟

الجديدة في كتابة الروايات والفصائل حتى بين قيمتها الوظيفية بوصفها أدباً ، ما مدنا ترتاب إلى حد ما في القيمة الوظيفية للكثير منها ؟ ولعلك تستطيع بهذه المناسبة أن تخبرنا بما تعنيه عبارة « القيمة الوظيفية » بالنسبة إليك .

٨ - ثمة شيئا آخر أن أود أن أسألك عنها :

الزعة أنها رد فعل للاتضاع بالنص الأدبي في أوضاع شتى ، وبخاصة في الأغراض السياسية ، في ماضي ألمانيا القريب .

٣ - النقاط التي وضعتها في كتابي : القارئ الضمى The Implied Reader ، ود فعل القراءة ، The Act of Reading لم أتصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ، ولكنها بالأحرى رد فعل لشيء أجمل حتى الآن في الدراسات الأدبية ، وأخى به القارئ . فالأدب يكتب - قبل كل شيء - لكي يُقرأ ، وليس من شك في أنه يقصد أن يجيب باستجابات من القارئ الممكن للنص . وقد كان هذا يبدو كأنه منطوق لم تتضمنها خريطة الدراسات الأدبية . وكانت النتيجة لذلك أن كرست مدرسة كونستانس Konstanz School اهتمامها لهذا المجال في أواخر الستينيات .

فإذا كان النقد المتعلق بالقارئ - الاستجابة ، وعلم الجمال الخاص بالتلقي ، هما رد فعل لشيء ما ، فإنه لم يكن يستهدف بالتأكيد النظريات والمنهج الأدبية ، وإنما المقصود منه أن يتوازن مع الاهتمام للمركز على النص وحده ، أو على المؤلف وحده . ولهذا السبب تصورت جماليات التلقي النص على أنه عملية ، بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارئ ، محاولة وضع إطار لتقويم هذا التفاعل .

وفي الفترة التي ظهرت فيها هذه الأفكار ، لم تكن نزعة ما بعد - البنائية بارزة ، كما لم تكن النزعة الضككية قد بلغت ميدان الدراسات الأدبية .

وفضلاً عن ذلك ، يصدر عن المرء أن يقول إن جماليات التلقي والنقد الخاص بالقارئ - الاستجابة هما استمرارا لتجاهلات معينة في الفكر الفلسفي الألمان . وإذا كان لا بد من ربطهما بمفاهيم معينة سائدة في الفلسفة الألمانية ، فإنها ترتبطان بلوق الشائع بفن التأويل وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا) . فالنظرية الظاهرية تكتشف شكل الوجود الذي يتخله العمل الفني ، في حين تهتم نظريات التأويل بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه بالعمل . وفي هذا الصدد ، عينت بعض الأفكار الشائعة في الفلسفة الألمانية في العشرينيات بوصفها نقاط بداية للنظريات المذكورة .

٤ - وتصب النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه

١ - أحب أولاً وقبل كل شيء أن أضع تفرقة تلمس في كثير من الأحيان في مناقشة النظريات والمناهج الأدبية . فالتفريغ يُستخدَمان في معظم الأحيان وكان كل لفظة منها يمكن أن تحمل عمل الأخرى ، أو حتى كأنها مترادفتان . بيد أن هناك فرقاً ملحوظاً بين النظرية والمنهج .

فالنظريات تزودنا ، بعملة ، بالمفاهيم التي ترسي الأساس لإطار المفولات ، على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير . ولا بد أن تخضع النظريات لتغيير محدد إذا وُظفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية ، فهناك في الواقع صلة تأويلية فعالة بين النظرية والمنهج . وكل نظرية تنطوي على تجريد للمادة التي تريد أن تصفها في مفولات . وإذا كانت درجة التجريد هي الشرط المسبق لنجاح الإحالة إلى مفولات ، فمن الواضح إذن أن النظرية تنزع إلى تجريد اللغة من دريما ، حل حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هي إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها . وهكذا تقدم النظرية إطاراً للمفولات ، في حين يقدم المنهج - بدوره - الشروط التي يمكن أن يميز بها الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها النظرية ، وذلك من خلال النتائج الناجمة عن التحليل القارئ .

هذه التفرقة الأساسية تصادف التجاهل في كثير من الأحيان ؛ فإذا استُخدمت النظرية وكأنها منهج تفسيري ، فلا منوطة عن ظهور صعوبات ؛ فلما أن يكون مألواً الخلط ، أو ترجيح اللوم إلى النظرية ، لأنها لا تستطيع أن تؤدي عملها بوصفها منجاً .

ومن الشاغل الآن أن النظريات التالية تلمس تأثيراً معيناً على الساحة الثقافية الألمانية : الماركسية ، ونظرية التحليل اللغوي ، ونظرية الإحلام ، والتأويل ، والتحليل النفسي . أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص ، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسي ، وفن التأويل . وفضلاً عن ذلك ، ينبغي أن نذكر نظرية تجريدية في الأدب ، اكتسبت شهرة عظيمة في الأعوام الأخيرة ؛ ومهمتها الرئيسية هي تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعي الذي يتحكم في اتجاهاتهم .

٢ - وقبل التأثير الذي تركته النظريات السالفة الذكر ، انتشرت النقدية الجديدة في الدراسات الأدبية الألمانية ؛ إذ أثبتت هذه

وقد حاولت تقديم نظرية في الفراغات المبنية حتى يتمكن من وضع الاتصال الأدبي في تصورات ومفاهيم .

٥ - لا يدور بلهفي أي شك في أن هناك نظريات أخرى غير النظرية التي اعتنيت إليها ، وأن هذه النظريات تتمتع بمزايا خاصة بها . وبالنظر إلى سؤالك أستطيع أن أقول - على كل حال - إن تأمل النص الأدبي ما هو إلا فرع من سلسلة علم الجمال الكلاسيكي الذي أصبح شيئاً حقيقياً في هذه الأيام . وقد انتقد ف. بنيامين Benjamin W. تلك الحالة التي تحيط بالعمل الأدبي انتقاداً مفصلاً ، ومن ثم فقد سحب الثقة على نحو حاسم من الموقف التامثل إزاء العمل الفني - حتى الآن على أقل تقدير .

إن اهتمامي بالعمل الفني لا ينصب على ما يقدمه هذا العمل لنا للتأمل ، أو صلاً المقصود به ، وإنما هو ما يصنعه بنا .

وهذا السبب تربني مهتبا في المقام الأول بوظيفة العمل الأدبي . ولا أرى في هذا الصدد كثيراً من النظريات الشائعة التي حاولت تقدير هذه الوظيفة بأي مصطلح كان . وقد تكون الماركسية هي الاستثناء الوحيد ، غير أنه بالنظر إلى النزعة الأدبية الكامنة في الأيديولوجية الماركسية ، تبدو وظيفة الأدب محدودة تحليلاً كبيراً . واهتمامي ينصب على كل حال على تقديم إطار يسمح بتقويم الوظائف المتغيرة للأدب في مختلف السياقات التاريخية .

وهذا انتقيت نظرية المذاهب العامة مطلقاً لتقدير مثل هذه الوظيفة . ونظرة المذاهب العامة لا تُعنى بالفن ، ولكنها تحاول العثور على النموذج الكامن وراء جميع التفسيرات المتباينة للحيوة التي نسميها عادة واقعتنا . ونحن نتحرك داخل مذاهب مختلفة ، يتميز كل منها بمعايير وقيم بارزة ، قد يكون بعضها ذا طابع محايد ، وقد يكون بعضها متفياً . هذه العلاقة الثلاثية للعلاقة المشتركة لكل مذهب تشير إلى أن المذاهب إن هي إلا أدوات لحل المشكلات . ولما كان كل حل موفق لمشكلة غليظاً بإثارة مشكلة جديدة ، فإن كل مذهب يخلف وراءه مشكلة . وإلى أنواع القصور هذه يتوجه الأدب ؛ إما بأن يعمد إلى تقويض المذهب ليعين عناصره للكونية له ، أو بالامتصاص المشوشة عن ابتكار البناء الخاص للمذهب ، أو بتدعيم المذهب الذي يتهدده تطور جديد في الواقع . ومن هذه الناحية تكون وظيفة الأدب هدامة وتدينامية في وقت مما . وسوف تتغير هذه الوظيفة وفقاً للضرورات التاريخية .

ويترتب على هذا أن الأدب يعمل بوصفه جسماً لاكتشاف مواطن القصور في نموذج واقعتنا ، وهي المواطن التي تُضَعِّع للفحص ، أو يقوم الأدب باستكشافها .

٦ - إن ما قلته من فوري يرتبط بهذا السؤال . إذ لما كان كل

ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النص الفعل فحسب ، بل ينبغي عليه أن يتم أيضاً ، وبالمقدور نفسه ، بالأعمال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص . وهكذا يراجه رومان إنجاردن Roman Ingarden - الذي كان تلميذاً لإدموند هوسرل Edmund Husserl - بناء النص الأدبي بالوسائل التي يمكن أن يتحقق بها . فالنص من حيث هو كذلك يعرض آراءه تحفظية مختلفة ، يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفني إلى النور ؛ بيد أن الإخراج الفعل إلى النور هو فعل « تجسدي » Concretization .

كانت هذه هي نقطة البداية الأساسية لعمل الذي هو بالطبع نتيجة يمكن أن تستخلص حقا من علم الظواهر الكلاسيكي كما عرضه هوسرل .

وقد اتضحت الأمور التوسع في هذه الفكرة وتحويرها ؛ وقد حاولت ذلك على نحو ذي شبتين :

(أ) فالعمل الأدبي كما عُرض في النظرية الظاهرية للفن يبدو أن له طيفين ، يمكن أن نسمي أحدهما بالقطب الفني والآخر بالقطب الجمالي . أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف ؛ وأما الجمالي فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ . وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص (أو في هوية تامة مع النص) أو لتحقيق النص ، وإنما يقع في واقع الأفرق منتصف الطريق بين الاثنين . فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص ؛ لأن النص لا تشبع فيه الحياة إلا إذا تحققت ، وفلسلا عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلاً بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردي للقارئ ، وإن كان هذا الاستعداد بدوره يتأثر بالنماذج المختلفة للنص . والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود . وهذا التلاقح لا يمكن أبداً تحليده على وجه الدقة ، ولكنه ينبغي أن يظل تقديرياً دائماً ؛ إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص ، أو مع الاستعداد الفردي للقارئ . هذه العلاقة المتشابكة في حاجة إلى الكشف . وقد حاولت تقديم إجابة عن هذه المشكلة بأن أخصص عملية القراءة التي يحدث داخلها التفاعل ، والتي منها ينشأ جميع المعنى بوصفه نتاجاً لهذا التفاعل نفسه .

(ب) وإذا كان النص الأدبي يخرج إلى الحياة بتجسيده في عملية القراءة ، فينبغي إذن أن تصور هذه العملية نفسها بحلولد الاتصال - وهي فكرة أفهلها الاهتمام الظاهري بالفن . ومن ثم ، فقد أكلت على تصور فراغات يهضم وفجوات مبنية في النص لتنشيط ملكة الربط عند القارئ ، وبهذا يمكن أن ينغمس في عملية إبداع النص . وليس الاتصال مجرد نقل من النص إلى القارئ ، ولكنه تفسير لما هو مُعْطى لتناول القارئ .

الأساسية لعملية القراءة . إن ما قصدت أن أقوله لا يعدو أن يكون وصفا ظاهريا (فيزيولوجيا) لما يحدث أثناء القراءة ، بل إنني لم أقدم حتى بأية تعليمات لما ينبغي أن يكون عليه القارئ المثالي عندما يقرأ .

ونعود إلى النقطة الأصلية التي أثيرها من الاختلاف بين قراءة عمل من أعمال الماضي ، وقراءة عمل معاصر ، فأود أن أقول إنه فيما يتعلق بالوظيفة ، فإن قراءة عمل من أعمال الماضي يتبع لنا إحادة السياق التاريخي الذي ظهر فيه العمل موضوع القراءة . ويمكن أن تصور العلاقة على هيئة سؤال وجواب ، أو على شكل مشكلة وحل المشكلة . ومن ثم لا يمكن أن يُعد العمل الفني انكاسا مرآة ، وإنما يمكن عده جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذي أنتج فيه . وهكذا يسهم العمل الفني إسهاما مهما في فكرة الموقف التاريخي الذي لا لكل منا أن يعيد بناءه إذا أردنا أن ندركه إدراكا كاملا . ولهذا السبب ، فإن العمل الفني في توجيهه إلى مواطن الضعف السائدة في صور العالم الخاصة التي تسود وتسيطر في العصر المناظر لها - يشكل جزءا لا يتفصل عن النظرة التي نستطيع الحصول عليها عن هذا الموقف التاريخي الخاص .

أما عن القارئ المعاصر ، فإن النص الأدبي يدفعه إلى موقع يستطلع منه ملاحظة المعايير والقيم والتوجهات التي يمكن أن ترشده في حياته العادية ، نظرا لأنه قد أعيد تقنيها في النص . فإذا كانت الخطوط الملهية في حياتنا قد طُرأ عليها تعديل بواسطة النص الأدبي ، فلنأخذ نخفضها للفحص ، وهل هذا النحو يفتح لنا استقبالا قد تقع في شركه بصورة أخرى بحيث لا نستطيع منه فكاكا . ويبدو أن هذا هو أحد وظائف الأدب الأولى ؛ أن يصل الإنسان إلى استيعاب فيما يمكن أن يقع في شباكه على نحو آخر - يبدو لي هذا على أنه قيمة بكل تأكيد ، أيا كان ما يصنمه القارئ الفرد بهمة القيمة .

٨ - هناك بكل تأكيد اهتمام أنثروبولوجي يدفعني إلى هذا البحث . فقد كان اهتمامي ينصب أساسا حتى الآن على التفاعل بين النص والسياق الذي أنتج فيه ، والقارئ الذي عليه أن يُصنَّح النص . بيد أن هناك سؤالا آخر ينبغي حل الفور وهو : « لماذا نحن في حاجة إلى الفحص الخيالي ؟ » وأميل إلى القول بأن النقد الأدبي ينبغي أن يكون قادرا على مواجهة أسئلة من هذا النوع .

وإذا كان علينا أن نرتد هذه الأسئلة ، فسوف نتعجب بالتأكيد شيئا عن التركيب الإنساني . ولهذا السبب اعتقد أن الأدب وسيلة على جانب كبير من الأهمية ، يمكن أن تلقى ضوءا على الطريقة التي نستعمل بها تخيلاتنا في حياتنا اليومية ، والتي يمكن أن

ملعب عبارة عن شكل للتفسير ، فإن الأدب بما يشته من غايات على هذه المذهب باستمرار ، يعيد تشكيل قرائنها . وتتمثل إحدى التقنيات recording أن ما يبدو على أنه للمعار السائدة أو السمة الرئيسية للمذهب قد تستبعد الآن بوصفها سمة سلبية ؛ وهذا ينقلب المذهب رأسا على عقب ، ومن ثم يصبح مفتوحا للاستيعاب . ومن هذا الجانب يمكن أن يعد كل نص إعادة صياغة لواقع مصوغ فعلا . وفي إعادة التقنيين وتجاوز التقنيين transcoding للنماذج الموجودة في الواقع ، يظهر شيء جديد في العالم ؛ والنص الأدبي هو قناة التوصيل لهذا الضرب الخاص من التجديد .

وبغلا من ذلك ، فإن النص يؤدي وظيفته أيضا بوصفه مجموعة من التعليمات . فلما أن يزود القارئ بمعلومات معينة ، أو يبيب بتجربة لقارئه . وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة يضمنان تراكيبات وتعديلات بواسطة الاستجابات التي يكشف عنها النص . ومن هذه الناحية يكون القارئ مهتبا لنوع التجربة التي يرمي النص إلى نقلها .

والآن يبدو هذا النوع من التفسير الذي تشيرني إليه عملية غاية في التعقيد ، ولابد من التمييز بين مراحلها المتتابعة . فلذا كان القارئ ملتزما ، ومن ثم مشاركاً في تكوين المعنى ، فسوف يلتقي حتما بهذا المعنى بوصفه شكلاً من أشكال التجربة . وحسباً خضنا التجربة ، فلنأخذ نشر بأننا مدفوعون إلى الحديث عنها ؛ أمضى أننا ننوي ترجمتها في مصطلحات معرفية . ولهذا لود أن أميز بين المعنى meaning والدلالة significance . فالمعنى يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه (أي تكوين المعنى) ؛ أما الدلالة فتربط بالمعنى في اللحظة التي هم فيها يترجمه إلى معرفة . وهذا السعي للمحتوى وراء الدلالة يبين أننا باستجماعتنا للمعنى نندرك نحن أنفسنا أن شيئاً قد حدث لنا ، ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة . فالمعنى والدلالة ليسا شيئاً واحداً ، ولا يمكن أن نتأكد دلالة المعنى إلا عندما يُربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلاً للترجمة في العبارات المألوفة . وهناك مرحلتان متميزتان في عملية القراءة : مرحلة استيعاب المعنى ، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ ؛ أمضى عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ .

٧ - لا أظن أنني أثير لنصوصي للماضي في الإطار الذي وضعت خطوطه الإيجابية . وما قلته يمتد على دمشق ؛ إذ الأخرى أن هذا من النقد قد انهمى بأنني أستمع أفكارى من تجربة الأدب الحديث .

وبغلا من ذلك ، أحب أن أصبح الفكرة القائلة بأن القارئ عندما يقرأ عليه أن يتابع ما رسمته بوصفه النماذج

ذلك أن الإجابة المناسبة تستغرق مقالاً بأكمله . وقد أمد « ديريدا » النقد الأدبي - على الأقل في الولايات المتحدة - بإطار مختلف مكن أولئك الذين قُرِّبوا ليصبحوا نقاداً جديداً من أن يرفضوا الإضمار القديم للإشارة ، ويستبدلوا به إطاراً أكثر ملاممة ، ويستمرؤوا في العمل بوصفهم قراء حميمين . وقد تحدث بول دومان Paul de Man عن هؤلاء التفتكيين من حيث إنهم يقومون بأقرب القراءات إلى القراءة الحميمة .

يكون الأدب غموضاً عليها . وفي متابعتنا لهذه القضايا ، يستطيع المرء أن يقيم أنثروبولوجيا للأدب يمكن أن نغتنق في نهاية المطاف وإجابة عن هذا السؤال : لماذا نجد أنفسنا باستمرار مسوقين إلى أن نغد أنفسنا إلى ما وراء أنفسنا ؟ وما الوسائل التي ننشط من خلالها للقيام بهذه المحاولة ؟

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة التي أثيرتها عن فكرة « ديريدا » Derrida عن التفتكية ، فلارجو أن أرجىء الحكم عليها . .

ترجمة : فؤاد كامل

من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل"

لقد ألف النقاد والدارسون ، في مختلف العصور والأزمان ، تصانيف كثيرة تعاملوا فيها مع الآثار الأدبية صنوف التعامل . ومنهم طوائف كثيرة انجذبت ، أكثر ما انجذبت ، إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، مجسمة في قوانين الإنشاء وأساليبه حيناً ، وفي الأدب الفرد حيناً ، وفي الوسط الاجتماعي واقعاً ومفهوماً حيناً آخر . ومنهم طوائف ركزت النظر ، أكثر ما ركزته ، على الآثار نفسها دون ما يرتبط بها من سياقات ، فلم تتركها إليه إلا قليلاً . ولمة طوائف أخرى عاينت الطائفتين السابقتين في ما ذهبتا إليه ، ورأت أن الأدب إلى جمهوره أقرب ، ويعتقله الصق ، فاهتمت به من حيث قراءته ، لا من حيث إنشائه . ومنها تكن المؤلفات التي تنقد الأدب أو تدرسه كثيرة ، ومنها يكن التمداد قاصراً عن استقصائها ، ففكر بها لا تخرج من هذه المواقف الثلاثة إلا لتمرزج بينها .

وإذا كان يحسر أن نجد عصراً واحداً من عصور التاريخ ساد فيه هذا الموقف من الأدب أو ذاك بحيث أخذ فيه النقاد كلهم ، والدارسون كلهم ، مبدأ ربط الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، أو انجهموا فيه جميعاً إلى الانقصار عليها دون ما حث بها من مؤثرات ، أو ذهبوا إلى محاولة فهمها انطلاقاً من صلتها بمرامها فحسب ، فإن مسيرة الدراسة الأدبية تاريخياً ، تبدو متطلعة من الموقف الأول ، لتبر بالموقف الثاني ، فلا تأخذ بالموقف الثالث إلا حل أيماناً هذه . وليس من معول في ذلك إلا على قانون الكثرة ، ووضوح النظرة ، وجلاء الوعى بالمفهوم والمنهج .

وليس الانتقال من موقف إلى موقف بطاهر لئلا في أولها ، إذ مثلاً كانت العناية بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها ، نحيل على قضايا في الإنشاء الأدبي لم نحسم بعد ، كانت العناية بها في حدودها التنصتية ، أو في حلقاتها بالمقاريه من حيث هو طرف فيها ، نحيل ، هي أيضاً ، حل قضايا لم تظهر بعد بلحل الذي يتلج الصدر . ثم إن أعطاه القدماء (إذا كانوا قد أعطوا حقاً) في تناول المسائل لا يضى المسائل نفسها ، وإما في الإنشاء الأدبي لقي غلبة الكثرة والتشعب .

لكن كيف تم التحول من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" ؟ وما أثر ذلك في الدراسة الأدبية ؟

١ - جالية النشأة :

والمحاكاة ، اليوناني قد سيطر على نقادى الأدب وفارسيها في بلاد اليونان وخارجها قروناً عدة ، فإن المفاهيم التي انتقلت من جالية فخرت عليه ونيلته ، أو عادت إليه فواصلته وطورته في صيغ جديدة متجددة ، وبظواهر حلقة مستحقة ، لم تخرج أبداً عن

كان للمفاهيم التي تصل الآثار الأدبية بالمناخ التي تصدر عنها وقع شديد على التعامل مع الظاهرة الأدبية . فمنذ القديم انجذبت هم المفكرين إلى ربط النصوص الأدبية بمطلقاتها ويط التناجج بالأسباب ، والظواهر بالعوامل . وإذا كان مفهوم

باوروبا ، في تلك الاضطرابات والمراجعات التي شملت ، فيه ، كل شيء ، ووجدت القديم من قدامته . فإذا كان العقل البشري عالمياً مطرداً لا يتغير تحول أو تغير فلماذا أخطأ القدماء في كثير من المعارف ؟ ولماذا كان منهم ذلك التصغير ؟ ومن هنا وضعت سلطة القدماء في الميزان ونزعت عنها المهابة ، وكفت روايتهم عن الاستمرار لمخالف للاحتواء . وفي هذه الحركة المشتتة بالتمرد توسع مفهوم « الطبيعة » وهي المحكي دائماً في الإنشاء الأدبي ، فأصبحت تشمل القبح والجلبين والجشع والوضاعة والرداءة والنظافة ، إلى جانب الحسن والكامل والمثالي والرومة والفضيلة . وألغى العقل البشري قاسماً مشتركاً عالمياً يصدر عنه الأدب ليحل محله « القلب » ؛ وإذا بالإنشاء الأدبي يحيل على « القلب البشري » ، ذلك الذي لا يتغير مهما تغيرت من حوله الأوضاع والمعارف ، وإذا بالمشارع الإنسانية المطردة هي الموضوع الرئيسي للكتابة الأدبية .

إن النتائج التي تربت علي ما دخل على المفاهيم اليونانية من تحريك ، سواء وهي تبتني وتطوّر أو وهي تنقد وتشطب ، قد تجسدت في الحركة الرومانسية تلحن ثورتها المشهورة على التقاليد الكلاسيكية ، وعلى ما تنقل به كواهل المششين من قيود مطلقة ، تتفق في حرف كثير من الدارسين ، مع ما ساد في التاريخ القديم من حكم مطلق يعتمد الاستبداد^(١) .

لقد اعتنى الرومانسيون بالإنشاء الأدبي فوصلوا بينه وبين منابعه ، إلا أنهم خرجوا في ذلك على الترسمة القديمة خروجاً ظاهراً . فخلدوا مفهوم « الطبيعة » اليوناني واستبدلوا به « الفرد » مفهومأ جديداً ذا أبعاد انفعالية ، وحلّفوا مفهوم « المحاكاة » وأحلّوا محله مفهوم « الخلق »^(٢) . إن الأدباء ، عندهم ، لا يحاكي ، في إنشائه ، الواقع ، وإنما يخلق عالمه . وحلّف مفهوم « الخلق » في مصطلحهم مفاهيم ثانوية ، من قبيل

« الوحي » و « الإلهام » و « العبقرية » (وهي مفاهيم ستعمر طويلاً في الدراسة الأدبية) ، فأخذت أماكن ما كان قد حلت به « المحاكاة » من مفاهيم اشتقت من الصنعة ، وانتصبت قوانين مطلقة تنفذ الإنشاء الأدبي ، وتكون المصطلح البلاغي . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » مثلاً حده الكلاسيكيون قد أدى إلى التماس على حركة التاريخ اعتماداً على مقولة « عالمية الفصل البشري » في فهم الإنشاء الأدبي ، وخدعة للحكم المطلق ، حسب ما فشتت توكيد الدراسات ، فإن مفهوم « الخلق » قد نزل بالآثار الأدبية إلى معترك التحولات التاريخية^(٣) . إن « الخلق » الأدبي ، في حرف الرومانسيين يصدر عن « القلب » ، وهو مطرد ، أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ . وإلى الحقيقة فإن الرومانسيين قد بطروا الخلق الأدبي بالتاريخ في باب المقاومة لسلطة السلف ، فالأخذ بالتاريخية هو الذي يجعل الخروج على الكلاسيكية أمراً مشروعاً . أما مردود إحلال الإنشاء الأدبي في معترك التاريخ ، فقد تجسّم ، في

الإطار العام الذي توصل فيه الآثار الأدبية بما يدخل على نشأتها من عوامل ، أو يؤثر في مؤلفها وصياغتها من مؤثرات . وما من شك في أن المدارس والأفهام والتميزات ، على ما بينها من اختلاف وتباين ، قد بلغت ، في درس الظاهرة الأدبية من هذه الوجهة ، درجات بعيدة جداً من التهذيب والإيمان ، فعكنت من إدراك أسرار كثيرة في الأدب لم يعد لي تجاهلها من سبيل ، إلا أنها ، كلها أشرفت على الجسوة أو أدركتها ، كشفت عن حدودها ، وأصبحت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم ، لما في درس الأدب من تشعب وعسر .

اعتنى مفكر اليونان بالأدب عندما ازدهرت عندهم الآداب ، وحدّوه « محاكاة » للطبيعة في ما يظهر منها ففهمته ، وفيها هو ما جوهر فاعلموه ، يتناسى من الخصاص إلى العلم ، بل من المحدود إلى المطلق ، وينطق بما تتعلّق به الفلسفات من معرفة . وإذا كان التاريخ قد حطّ اختلافاً بين المفكرين اليونان في أمر الإنشاء الأدبي ، فإنه لم يسجل بينهم اختلافاً في أمر « المحاكاة » أبداً ، لأن اختلافهم كان في المحكي حيناً ، ما هو ؟ وفي الطريقة حيناً آخر ، ما شروطها ؟^(٤) .

ومع أن الناسخين والشراح والنقل قد أدخلوا على مفاهيم الفلاطون وأرسطو لأدب كثيراً من التغيير والتحوير ، فإن القول بـ « المحاكاة » في نعت الإنشاء الأدبي ، أصبح عادة راسخة في التقاليد ، تزاوّل آلياً في البلاد الغربية حتى منتهى قرونه الوسطى ، بقي المشرق العربي الإسلامي حتى نهضة الأخيرة على حد سواء^(٥) . بل إن إجلال السلف قد أزم الشعراء والكتّاب بمحاكاة القدماء في الطريقة عند الإقبال على محاكاة الطبيعة في الإنشاء ، فإذا الآثار الأدبية تحاكم ، في النقد ، بمدى انطباقها على الواقع ، ومدى اتباعها لما جرى عليه السلف من أنماط التعبير .

ومهما تكن قهود التقليد صلبة متمسكة شديدة الواقع على جمهور الكتّاب والشعراء ، ومهما يكن الإصرار على المحافظة قوياً قادراً على الاحتيال والتخريج ، فإن التحولات التاريخية قد وجدت طريقها إلى مفهومي « الطبيعة » و « التقليد » فحورت منبهاً ، أما « التقليد » فلم يعد افتقار للقدماء في خطي يسلمو التعلّق فيها التعلّل . بل أصبح استلهاماً للفكرة عندهم ، واقتداء بالمثل ، إذ الوسائل من باب ذوق العصر محكوم عليها بالتغيير والتحول . وأما الطبيعة فانطلقت من الإقتصار على الحسن الفائق والبهام الكامل والمتجانس الرابع إلى القول بجمالية العقل البشري ، ذلك العقل الذي لا يداخله تحول ، ولا يطرأ عليه تغيير ، فهو هو المظرد عند الناس كافة ، وهو هو الثابت في جميع الأزمان والأمكنة . في حين يزول والتفاوت بين الآثار والآثر إلى التفرقة بين الخلق والتقليد .

وبين القولين بحلقية العقل البشري تسربت حركة التلوّيع إلى البناء اليوناني فدلّت أركانها . وكان ذلك في القرن الثامن عشر

الفنية ، مثلاً اهتم المفكرون اليونانيون قبله بـ « الطبيعة » التي تحاكيها النصوص الأدبية ، فانتهى إلى أنه يتكون من الظاهر والباطن ، أو من المظهر والمجهر . فإذا اكتشف الآثار الأدبية بما يظهر من الواقع فتمصته وتلفت عليه ، بقيت في حدود التصوير الظاهري للطبيعة ، وجاءت سطحية باهتة ؛ وإذا هي ، خلافاً لذلك ، اكتشف بالمجهر فحسب ، وتعلقت به ، ونفقت إليه ، أغرقت في التجريد العلمي . ومن هنا اعتقد لوكاتش أن « الفن الواقعي » هو الفن الذي يجمع بين المظهر والمجهر ، يميل فيه أحدهما على الآخر ويوجه إليه . ومهما تكن إسهامات لوكاتش جلية في تطوير النظرية الماركسية للأدب ، فإنه ظل يعتقد أن للآثار الأدبية فحوى فكرية يمكن نقلها إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة . وهذه الفحوى ، عنده ، هي « الجوهر الإنساني » ، ذلك الجوهر الذي نلسمه في الروائع الخالدة ، سواء كانت قديمة فلة أو واقعية حديثة . والجوهر الإنساني الذي تتضمنه الآداب ، عند لوكاتش دائماً ، ثابت على مر العصور ، مشترك بين الناس جميعاً ، وهو الموضوع الرئيسي للإتشاء الأدبي . أما الذي يتغير متأثراً بالسياقات التاريخية فهو وسائل الأداء وطرق التعبير . إن الآثار الأدبية في مفهوم لوكاتش ، تعكس الواقع الإنساني اطراداً ، وبأنها تتجدد من التعرّف في السياق الاجتماعي ، ومن التحول في تصور الواقع وفهمه^(١٠٠) . ويقول ما كانت لأعمال لوكاتش النظرية قيمة في تجاوز مفهوم « الانعكاس الآلي » ، لم تكن تطبيقاته آتلة بالجدلية ؛ فلقد تناسى ما كان ذهب إليه من أن للآثار الأدبية استقلالية نسبياً عن الاقتصاد والاجتماع ، وجعل للمؤثرات تدخل في الإنشاء الأدبي في الجملة واحد ، أي من الواقع الاجتماعي نحو الظاهرة الأدبية . وفي هذا الموطن بالذات كانت جهود لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) مفضية في بلورة نظرية لطريقة تسمى إلى تفسير الآثار الأدبية اعتماداً على نشأتها ، وتغلغل بالبداء الجدلي .

لقد كان جولدمان متأثراً بذهب هيغل (Hegel) إلى الفن ، وبأبحاث أستاذه الروسي جورج لوكاتش في المجال الأدبي^(١٠١) . وكان يرى أن الآثار الأدبية الفذة تحتوي على رؤية للعالم يمكن الحصول عليها منها ؛ أي أن لها مضموماً فكرياً شبيهاً بالمعارف الفلسفية . إلا أنه ألح أكثر من سابقيه في الأخذ بالنظرية الماركسية ، على خاصة الآثار الأدبية الجمالية . فلقد ذهب مثلاً هو شائع ، إلى أن الطبقة الاجتماعية هي التي تدفع الأثر الأدبي على لسان الأدب المفرد . إنها هي التي تصوغ رؤيتها للعالم ، وهذه الرؤية هي التي تكون الأثر الأدبي ، فينتج الدلالة ، وتتسجم عناصره وتمسكها ، إما يرجع إلى الرؤية التي عبر عنها . ومفهوم « البنية السدالة » Structure - Signifiante يضم ، عند جولدمان ، في الآن نفسه ، خصائص الشكل وخصائص المحتوى . لهذا كانت الدراسة الأدبية حسب المنهج البنيوي التبرليدي (Structuralisme Génétique) تتناول فهم الأثر أولاً ، وعلى تفسيره ثانياً . أما فيما يخص علاقة الأثر

الأعمال النقدية ، في الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والبهج ، أسوة بالعلوم الطبيعية . لقد أدرج سانت بوف (Sainte Beuve) مثلاً منابع الآثار الأدبية في حركة التاريخ فأرجعها إلى ما أرجعها إليه من عدلات وعصر وحيية فردية ، وقام ، بعده ، تين (Taine) قرعاً في تفسير الآثار الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة . ومن هنا ألححت الدراسات الأدبية إلى التعلمن ، فجعلت تستمير منابع الوصف وطرق التحليل والتعليل من العلوم بأنواعها^(١٠٢) .

وفي هذا الإطار – إطار البحث في الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها في نشأتها من عوامل ومن مؤثرات – برزت للموجود نظرية ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسي، عقيدة تعتقد حيناً ، ومنهجاً للتحليل حيناً آخر ، أول ما ظهرت ، مجردة من مبدأ الجدلي ، تعدد الآثار الأدبية تصويرياً قريباً يعكس البنى التحتية (الاقتصادية والاجتماعية) . وهذه النظرية ، سواء في طورها هذا أو فيما سيلاونه من أطوار ، شبه قوى بالنظرية اليونانية القائمة على مفهوم « المحاكمة » ، إذ المحكي ، عند اليونان ، هو « الطبيعة » ، وعند أصحاب هذه النظرية هو « المجتمع » . وليس لدارس الآداب ، بهذا الفهم ، إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقلية في النصوص الفنية . ولقد انتشر مفهوم « الانعكاس الآلي »^(١٠٣) Reflet Mechanique في هذه النظرية انتشاراً واسعاً ، ونقضت به مآرب كثيرة ، بالرغم من أن ماركس نفسه سبق أن قال : إن بعض المهود التاريخية المتخلفة اقتصادياً شهدت ازدهاراً بارزاً على مستوى الإنتاج الجمالي . أي أن الرقى الاجتماعي لا يوازي حتماً ، عنده ، رقى في الآداب^(١٠٤) .

وإذا كان جورج لوكاتش (Lukács) قد ذكر بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين التطورين الفكري والاقتصادي للمجتمعات ، محيلاً على ما أشار إليه إنجلز (Engels) من أن الفلسفة قد قطعت أشواطاً واسعة من الرقي في فرنسا القرن الثامن عشر ، وألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون المجتمعان الفرنسي والألماني آنذاك متطورين اقتصادياً واجتماعياً ؛ وإذا كان هذا التذكير قد ساق إلى الإقرار بشيء من الاستقلالية للإبداع الفني ، فإنه ظل يعتقد ، مع الماركسيين ، أن الكلمة الفصل في تحريك الإنشاء إنما تؤول إلى الواقع الاقتصادي والاجتماعي أما من صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التي تظهر فيها ، فإن لوكاتش قد ذهب إلى أن الأثر الأدبي يمكن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له . وهو يرى بذلك أن الآثار الأدبية تصور ، على سبيل الانعكاس ، الواقع الذي تنشأ فيه . غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية في شيء ؛ فهو يتم على مستوى الوعي بالواقع لا على مستوى تصويره . ولقد اهتم لوكاتش بـ « الواقع » الذي تعكسه الآثار

الأدبية بالسبلقات التاريخية التي تنشأ فيها ، فإن جولدمان قد ذهب إلى أنها علاقة انعكاسية ، أي أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية ، لا عكساً ، وإنما على سبيل التمثيل والمقارنة . فالكاتب العظيم الذين يمثلون حضورهم ، حسب ، هم أولئك الذين يعمرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي^(١١) .

ومعها تكن للمذهب الاجتماعي الملحق بالنظرية الماركسية من مزايها في إثراء دراسة الآثار الأدبية موصولة بالظروف التي نشأت فيها ، فإنه قد قوبل بنقد شديد أظهر جانباً مهماً من حدوده . فلقد عيب ، مثلاً ، بتعلقه بوحدة المعنى ، حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معنى واحداً يتعين على الناقد الظفر به ونقله إلى اللغة المفهومية . ومن هنا تورط هذا المذهب في الحكم على الآثار الأدبية المتصلة للغموض (وهي كثيرة جداً في عصرنا الحاضر) وطعن في قيمتها ، إذ عدّها غير متأسفة البناء ، رديئة وضحلة^(١٢) . وقد عيب أيضاً بأنه ، إذا ما طُبّق أحسن تطبيق على سبيل الرقابة لمنطقاته ، كشف عن شخصية السردس وعن مواقف أكثر مما كشف عن الأثر الأدبي للمؤرخ^(١٣) . وهيب ، حل وجهه لخصوص ، بأنه لا يقدر على التمييز بين الآثار الجيدة والآخر المتوسطة أو الضعيفة ، وهو ما جعل تطبيقاته تتناول أعمالاً أدبية مشهورة فترست نفسها روائع علم المصنوع .

ومن النظريات الأدبية التي وصلت الآثار الأدبية بتابعها نظرية الإنتاج الأدبي^(١٤) (Théorie de la production littéraire) . وهي نظرية حديثة يقوم حولها ، على أياها علم ، جدال لا يخلو من عطف . وينتو أن الجدل الذي حظيت به إنما يعود إلى أنها قامت على سلسلة من المشاهضات : فهي قد ناهضت مفهوم « الانعكاس » بوجهه الآلي والجدلي ، لأن الأعداء به يؤول إلى جعل الظاهرة الأدبية تتسلسل على الواقع وتنتهي عنه بعيداً في عوالم الخيال والمخزوء . وهي قد ناهضت مفهوم « النشأة » لأنه مستعار من مصطلح « علوم الحياة » ، يسند على إنتاج الأدب حباً طبيعية بدلاً من أن يروضه . ورفض أصحاب هذه النظرية مفهوم « الخلق » لأنه مشيع بالقداسة ، يرد الإنشاء الأدبي إلى أسر الذوق ويجعله ينزل « وحياً » على بعض الأصفياء من بني البشر . ومن نقد هذه المقاريم خلص أصحاب هذه النظرية^(١٥) إلى أن الكتابة « إنتاج » لأشياء مادية وملموسة والقيمة في الواقع ، مؤثرة فيه ومتأثرة به . ولأن الإنشاء الأدبي « إنتاج » فقد تكيفت نظرياته بنوعية « المنتجات » نفسها . وأية ذلك أن أصحاب مفهوم « الانعكاس » لم يتأوا بنظريتهم من عندناهم ، ولم يطوروها على سبيل الخطأ أو المغالطة ، وإنما استنبطوها من الآثار الأدبية نفسها عندما وجدوها ، في بعض الأزمان الحية ، تميل إلى تعهد التمثيل والتصوير فيها . وإذا لم يقل الدارسون للمعاصرون بمفهوم « الانعكاس » ، وانغلوا

بنظرية « الإنتاج » ، الأديب ، فلأنهم وجدوا الآثار الأدبية العصرية تميل إلى الكشف عن طرق إنتاجها وأطوار صنعها ، ميلاً ظاهراً . وهذا يعني أن إنتاج الأدب يتبع التنظيم له ويكيف طبقاً لأبرز الخصائص فيه . إن النتوج إذن هو الذي يحدد معالم النظرية المتعلقة به . ومن هنا ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن النظريات الأدبية تتحول بتحول الإنتاج الأدبي في التاريخ . وتبما لذلك اعتقدوا في بطلان عاصمة النظريات الأدبية نفسها ، وسعوا إلى التساؤل عن الأسباب التي تجعل مظهراً من مظاهر الكتابة يبرز في عصر من العصور ويسود إلى الحد الذي يخلق معه نظرية أدبية تنجح إليه فتدرس . ولقد قسم أصحاب نظرية الإنتاج الأدبي لتاريخ الأدب إلى عهود ثلاثة . أولها العهد الكلاسيكي ، ومن أبرز سماته هيمنة الصور البلاغية على إنشائه ، وثانيها العهد الرومانسي ، ويمتاز بالجنوح إلى « التعبيرية » ، وثالثها العهد المعاصر ويخص بالإنتاج .

٧ - جمالية النصوص :

لقد حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن منابعها ، وبصرف النظر عن مقاصد مؤلفيها ، بتأنيط طوائف من الباحثين ، مثلاً حظيت عوامل النشأة وأسباب الظهور بتأنيط طوائف أخرى منهم ؛ وكان ذلك عندما استقر في بعض الأذهان أن ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية كائن في النصوص نفسها لا فيما يهدف لها من عوامل ، أو يدخل عليها في نشأتها من مؤثرات . لهذا كان الرأي عند أصحاب هذه النزعة أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن « أدبيتها » ، وأن تتلصص تلك الأدبية في خصائص النصوص الصياغية لا فيما ينفذ بها من مباحث . وفي هذا الإطار أيضاً ، أي استنطاق النصوص عن أسرارها ، بلغت الأبحاث شأواً بعيداً من العمق ، وأعطت نتائج ذات بال في فهم الظاهرة الأدبية .

ولا بد من التذكير في هذا المقام بأن سائر المدارس والاهتمامات والنزعات التي درست الأدب درس نشأة ، لم تهمل إطلاقاً الآثار الأدبية نفسها وما لها من خصائص وأسرار ، وإنما أولت عوامل النشأة وأسباب الإنتاج العناية الأكبر ، فجاء اهتمامها بالآثار الأدبية نفسها خادماً للمقصود الأصل عندها ، متمشياً في ربط المؤلفات بمصادرهما . لهذا فإنه ليس من الغريب أن نجد لأصحاب تلك المدارس والاهتمامات والنزعات مباحث لطيفة أحياناً في خصائص النصوص الأدبية ، وهي مباحث استفادت منها أصحاب منهجية « جمالية النصوص » استفادة كبيرة .

إن الاختصار على الآثار الأدبية ، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل ، لم يظهر في حركة وأمية منهجية وعقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس Les Formalistes Russes في الثلث الأول من هذا القرن ، ليستمر مع البنيويين اللغويين في أنحاء متعددة من البلاد الغربية بنمد ذلك . فلقد كان الفصل بين الآثار الأدبية

ضمن حدود السلسلة الأدبية ، تموت فيها أشكال وتولد أشكال ، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت من قبل . وهي مستقلة عند البنيويين اللغويين بموجب لغوى ، فالمعاملة في النص الأدبي دوال (designifiants) كلها ، بما في ذلك المعاهيم ذاتها . إن اللغة في النصوص الأدبية ليست علامات ذالة على مدلولات ، وإنما هي دوال فحسب ، منتقلة هي نفسها في نظام النص . وفي هذا للمعنى قال بارط : « إن تأويل النص الأدبي لا يعنى أبداً أن نضع له معنى من المعاني ، بل هو يعنى ، على العكس من ذلك ، أن نعمل على أن يجمع للدوال تكون (٣٦) . ولقد وقف الشكلانيون والبنيويون اللغويون هذا الموقف لأنهم لاحظوا أن الآثار الأدبية الفلذة تزخر بالمعاني الكثيرة ، وأن الدراسة التي تسعى إلى التفكر بمعنى واحد لما تكتفى منها بوجه واحد من وجوه عدة في طائفتها . قال بارط « قد يشبه ، في النصوص الجمع ، معنى من المعاني بالقراءة ، لكن عدد القراءات ليس محدوداً أبداً ، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير ، لا حصر لها ولا حد » (٣٧) . ومن هنا اتفق الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وهم يعممون النظر في النصوص الأدبية ، على أن الآثار الفلذة هي تلك التي تتحمل عدداً لا يمحى من التويلات ، بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة بخلاقة .

٣ — جمالية التويل :

إن هذه النظريات التي أرادت أن تدرس الأدب بوصفه بمنابعه ، وبما يؤثر في نشأته من عوامل ومن مؤثرات ، أو اقتصرت عليه في حدوده النصانية ، وفيها تتميز به من خصائص ، قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية ، لم يكن بوسعها أن تضع اليد على السر الذي يجعل آثاراً أدبية تستمرح بعد أن تفتي الظروف الاجتماعية التي أنشأتها ، أو أن تعمل الأسباب التي تجعل آثاراً تفوق في الحسن والجودة آثاراً أدبية أخرى .

وكان كارل ماركس نفسه هو الذي لفت الأنظار إلى هذه المسألة في عبارات أصبحت اليوم جد متداولة بين الدارسين : قال : « ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الإغريقي والملمحة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي ، وإنما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلنا مدناً بلحمة الفنية ، ولماذا تظل لها ، في نظرها ، من بعض النواحي ، قيمة القامعة والمثلل » (٣٨) . ولقد أوجت عبارة ماركس هذه للدارسين بتعليقات شتى ، منها أننا إذا قلنا إن الآثار الأدبي الجميل يعطي دائماً وأبداً جيلاً ، أشرفنا إلى طابعها ولم نفسرها . وأما إذا اقتننا بالإشارة إلى الظاهرة وقبلناها تفسيراً ، فإننا نتنكر للحقيقة الراسخة التي تجعل الظاهرة الأدبية منفردة في التاريخ لا إمكان إلى فهمها من دونه ، بل إن البقاء على مستوى الإشارة يوقنا في تعظيمها بالأحكام الانطباعية من قبيل « روعة الحق » ، و « جودة الإبداع » ، و « جلال الحسن » (٣٩) .

من جهة ، ومتابعها من جهة أخرى ، أساساً من أسس النظرية التي واجهت بها هذه الحركة الأدب .

والذي يتفق فيه الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وما أكثر ما تماثلت في كتاباتهم المرافقة ، أنهم يقتضرون على النصوص الأدبية في تعرف أسرارها الأدبية ، أو أنهم يجعلون الدراسة متصلة في الآثار نفسها ، فالأدب ، فنهم ، أولاً وبالذات ، نص ، وكل ما يهم في درسه كلن فيه ملازم له ، لا يلتصق أبداً خارج حدوده . أما الربط ببعلة الأدبي الشخصية ، أو بديخلاته النفسية ، أو بالوسط الاجتماعي الذي عاش فيه وكتب له ، فمباحث لا تهم الأدب في شيء ، ولا تقيد فيه بشيء . ومن هذا المنطلق دخل الشكلانيون والبنيويون اللغويون في جدال مع الدراسات القديمة ، وقاموا بلجوها إلى المفاظة عندما تحدثت في معرض درس الأدب ، عن كل شيء عدا الأدب نفسه (٤٠) . ولقد دخلوا أيضاً في نقاش حاد مع ما عاصروهم من نزعات ربطت ، بصفة أو بأخرى ، الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية . ناقش الشكلانيون النزعة للمركسية اللبينية لأنها تصدر عن مفاهيم تجتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي على مستوى الانعكاس ، ولأنها ترد الأثر إلى الفكرة فيه ، تنقلها من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة (٤١) . وناقش البنيويون اللغويون الاتجاه الاجتماعي كما مثله لوكاتش وجولمان وعابره بتعلقه بوحداية المعنى ، ويأنه يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكاراً مسبقة عند الدارسين (٤٢) .

ولقد سامل الشكلانيون والبنيويون اللغويون النصوص من أسرارها الأدبية ، فانتهوا إلى أن النص الأدبي ليس أدبياً بمعناه أو فحواه ، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبي بحكم صياغته ، و « أسلوبه » ، و « طريقتة » ، و « وظيفة » اللغة فيه (٤٣) . ومن هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المعبر عنه فيها ، وإنما يقع على « كيفية » التعبير وطريقته وأخاطه . قال تينانوف (Tyrianov) : « إن التسؤل عما تبرع عنه الآثار الأدبية تسؤل عظيم ، فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهر الجوهري للإنتاج الأدبي » (٤٤) . وقال بارط (Barthes) : « لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية ، إذ المعاهيم نفسها ، في الكتابة المتخيلة ، تفقد طابعها المفهومي » (٤٥) . ومن ثم فإن نقل المعنى من النص الأدبي إلى لغة الخطاب العلمي أو الفلسفي ، يعني عن الآثار الأدبية أديبتها ، ويردها إلى آثار عادية من الكلام ، ذات قيم وثائقية ومعرفية . لهذا ألح الشكلانيون على مفهوم « الشكل الأدبي » من حيث إنه تتجسم فيه إحصائيات الأدبية للكلام ، وألح البنيويون اللغويون على « وظيفة اللغة » ، ورواها الأدبية إليها . ولقد وصلوا من ذلك كله إلى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع ، فهي مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الأدب تتطور في التاريخ

توغلت بالكتابة الأدبية بعيداً في عتم التعميرة ، مسدلة بذلك على الإنشاء حجاً بالقداسة كثيفة ، وكشف عياً يذله الكاتب من جهده ، وصفاً يصاحفه من صموميات ويلاتيه من عتت — بل إنه قد ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكد أن الإنشاء الأدبي يتطلب من الدقة والتحرر ما تتطلبه الرياضيات نفسها من تفكير منطقي ودقة هندسية . ولقد اتقى الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Baudelaire) آثار بو ، فخلل بعضاً من مؤلفاته إلى الفرنسية ، وقام ، هو أيضاً ، مفهوم والإهام والرومانسي ، ملحقاً على ما في الإنشاء الأدبي من جهده يذله الشاعر أو الكاتب في أثناء العمل . وما أكد بودلير أن الأدب سينفذ حتى من كشف أسرارهِ للقراء ، في حين لا يمكن للاستمرار في المغالطة إلا أن يضر به . وعلمنا جاهد الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري (Valéry) قال : « لأشعاري للمنى الذى عمل عليه »^(٢٧) .

وإذا كان النقاد المعاصرون قد رأوا في عبارة فاليري هذه مقولة من المقولات الأساسية التى سيقيم عليها ، فيما بعد ، الاهتمام بالظاهرة الأدبية موصولة بتقبلها ، فإن ما فاتح به إيجار آلان بو أو بودلير وفاليري القراء من أسرار الإنشاء الأدبي ، لا يرمى ، عندهم ، إلى نقل الاهتمام بالأدب من حيث مصدره إلى حيث يتلقاه جمهوره ، بقدر ما كان يرمى إلى غاية عملية يمثلها السؤال التالى : كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذلك في القارئ ؟ لهذا فإنهم ، عندما كشفوا عن أسرار الإنشاء الأدبي ساعة وضعه ، وعن صعوبة العمل ودقة المنطق فيه ، دعوا القراء إلى تناول الآثار الأدبية بعين الجد المحسنة ، لا بعين الانبهار التى تكتفى بالإعجاب السطحي ، تقريبه وتمجيزه عن فهمه . وإن مقاومتهم لفهمه « الخلق » ، وما حث به من « إهام » « عبقرية » « وحى » ، لترى أساساً إلى الرفع من مكانة الأدب في المجتمع ، إذ هو يمتص ويشقى ويعانى صعوبة التعبير ولا يتلقى وصفاً يتنزل عليه . لهذا فإن إلحاح هؤلاء الشعراء المخترين على كشف أسرار الإنشاء الأدبي لم يلق امتداداً فيما سيظهر ، بعد ، للقارئ والفرادة من مفاهيم ، وإنما امتد في نظرية « الإنتاج الأدبي » ، تلك النظرية التى رأينا أنها عتيم أكثر ما تهتم ، بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها . ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلى أن أولئك الشعراء النقاد عندما اهتموا بالقراءة في معرض التفكير في المسالك الموقية بهم إلى تحريك السواكن ، فلاسوا مشارف النظريات الحديثة ، كانوا إلى الانصياع بالكاتب المبدع وينوايه أقرب من التصاقهم بالجمهور القارئ . فالدراسات الأدبية ما زالت ، من خلال هذه المواقف ، تتدور في تلك المؤلفات ؛ فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها ، وهم الذين يرجعون لها وسائلها ؛ أما الجمهور فإنه عبط نية وغاية مقصد ، يحيا على سبيل التقدير في وجدان الكاتب فحسب^(٢٨) .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ ، أول ما برزت ، واعية بمفادها ، في نطلق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية

أما الجواب الذى بدأت تتجه إليه العرسانات الأدبية حديثاً ، بعد تاريخ طويل من السعى للمطل والحديث ، فإنه يمتدح على « القارئ » مفتاحاً للبحث في الآثار الأدبية . فالآثار الأدبية التى تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن ، وعلى إحداث رد الفعل ، وعلى اقتراح التأويل . إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيتها من الأسباب التى أوجدتها ، لومن العوامل التى أثرت في نشأتها ؛ وهى لا تحظى به لأنها تصور أوضاعاً اجتماعية ، أو تعكس ، آلياً أوضاعاً ، هيكل اقتصادي ، وإنما يأتيتها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ عصرية له . ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقاً من أوضاع اجتماعية ، وتأثراً بعوامل تاريخية ، ولا تكتب أيضاً حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط ، بل هى تكتب على وجه الخصوص لقارئ وجمهور يتجه بها أصحابها إليه .

ويدون أن البعد الاجتماعي للآثار الأدبية ، محدد على هذا الوجه ، قد كان من البداية إلى الحد الذى لم يمتح الدراسات إلى العناية به العناية المطلوبة . لذلك فإنه لم يلق حظاً من الدرس إلا على أيمانها هذه ، لأن الدراسات السابقة قد شغلت عنه بوصل الآثار بمطالعاتها ، بالأقتصار عليها في حدودها النصانية . ولم أن هذه الدراسات ، مهما انتصرت عن الجمهور القارئ ، على تسقطه أبداً من حسابها وهى تتعامل مع النصوص الأدبية . فلفقد اهتم به المفكرون اليونان ، برغم أنهم كانوا ، مثلاً رأينا سابقاً ، الواضحين الأول لمفهوم « المحاكاة » . وكان اهتمامهم بالقارئ في نطاق الأثر الذى تحدثه المؤلفات الفنية في مستقبلها . وما أثر عنهم في هذا المقام أن المحاكاة ترمى إلى إحداث الشفقة والفرح في المستمع لتزج به إلى التطهر . ولقد كان لكل المدارس النقدية وكل النظريات الأدبية وقوف ، يتفاوت تركيزاً وعمقاً ، على الغاية من الفن ؛ ما هى ؟ وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم حيرة وحكمة ، أم متعة جمالية ، فإن المنطق والمعتبر والمتحج إنما هو دأبها وأبداً القارئ الذى تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب .

على أن بعض النظريات الأدبية كانت تهتم بالقارئ أكثر من نظريات أخرى ، ومن سبباتها جميعاً تم الوصول اليوم إلى اكتناه دور القارئ في فهم الآثار الأدبية وفورسها . ولعل أول عناية بارزة بالجمهور القارئ هي تلك التى تنحدر في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إيجار آلان بو (Edgar Allan Poe)^(٢٩) . فلفقد اهتم هذا الكاتب الروائي بالقارئ في نطلق اهتمامه بالأثر الفنى الذى يرمع إحداثه فيه ، وصرح بأنه يفكر ، أول ما يفكر ، في نوع الأثر الذى يقصد إليه ، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التى تلازمه . وهذه الوسائل عتده من الثيرة والصيغة وخصائص البناء . وكان لما صارح به بو القراء من أسرار الإنشاء الأدبي أثره الكبير في النقد ؛ فلفقد ناهض القاصم الرومانسي الذى

للكتاب أمليه . إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر ، والأكثر يصب علينا ذواتا كثيرة ، فيرتد إلينا كل شيء فيها يشبه الجنس والفهم^(٣١) . ولأن القراءة على مثل هذا التقيد ، ولأن الإشكال فيها إشكال مضاعف ، عمد الباحثون المعاصرون إلى تفتيتها في أسئلة عدة ؛ منها : أركننى القارئ في أثناء القراءة بملامحة ذاته أم هو يتلقى شيئا من خارجها ؟ وما الذى يتخلج في ذهن القارئ ولئى ضميره في أثناء القراءة ؟ وهل القارئ يقرأ بحرية أو هو يترسم عظمى قارئه صغُر بالنص ؟ وما الذى يشترك فيه القراء المتحدون وهم يقرؤن ؟

ولقد أسلم التفكير في القراءة الباحثين إلى التساؤل عن الكتابة نفسها ، وعن صلتها بالقراءة . وإذا الكتابة والقراءة متعدهم وجهان لفعل واحد ، لا سبيل أبته إلى فصل أحدهما عن الآخر . فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ؛ إذ القارئ هو الذى يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل . ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة . إنها ، في آخر المطاف ، فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب . إن النص نداء ، والقراءة أن تلتى النداء . وهكذا ، فالضالع بين القراءة والكتابة على أشد ما يكون ؛ إذ لا وجود لأى منهما إلا بوجود الآخر^(٣٢) .

هل أن فهم « القراءة » هذا الفهم النازع إلى التجريد ، قد حرك ضد بعض المفكرين فحاولوا البت فيه ، انطلاقا مما قالوا به من نظريات تصل الآثار الأدبية بمصادرها . من ذلك مثلا أن ييار ماشيرى (P. Machery)^(٣٣) ، وهو أحد أصنام نظرية « الإنتاج الأدبى » ، قد أكد أنه لا فصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية ؛ إذ الأثر الأدبى لا يوجد مكتوبا إلا على اتصال بقارئه أو بقرائه متعددين . ولكنه ، وهو يقرر هذه الحقيقة ، رجع إلى نظريته فأكد أن الظروف التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها الظروف التى تؤثر فى القراءة ، بل هى نفسها الظروف التى تؤثر فى عملية التخاطب عموما . وهنا حذر من مقية التخلص من « أسطورة الكاتب » للوقوف على « أسطورة القارئ » ؛ فالأمر ، عنده ، لا يعدوان تكون قد تركنا « وهما » لناخذ به « وهم » أخص . وإذا نحن وصطنا ، بعد كثير من الجهد ، إلى أن دراسة الآثار الأدبية من حيث ما يتدخل فى نشأتها من عوامل لم تمكن من إدراك أسرار الحلود الذى تحظى به ، فإن درس القراءات المتعددة للأثر الأدبى الواحد سيوصلنا حتى إلى المعجز من إدراك أسرار جماله الخالد ؛ لأن العوامل التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها العوامل التى تؤثر فى القراءة .

ومها يكن هذا التماس الذى استخدمه ماشيرى طريقا ، فإنه يقوم على فهم معين للقراءة . إن القراءة ، عند ماشيرى ، تقبل سلبى لمعى جلجعه حده الكاتب من قبل ووضعه فى أثره ، فلم يبق للقارئ إلا أن يبحث عنه ويظفر به . هذا الفهم الذى سلم به ما يشيرى للقراءة يطابق الفهم الذى شاع لها عند بعض

(Sociologie de la littérature) . فعلن ركزت الدراسات فى هذا الاتجاه عنايتها على تدخّل السياقات التاريخية فى نشأة الأثر الأدبى ، لقد ذهبت ، مع ذلك ، إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيث هو مصدر لما فحسب ، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها . ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعد اجتماعى بحسب من القراء وفى عملية القراءة .

إلا أن علم اجتماع الأدب سيكتفى بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له ، أى سيهتم فحسب بالقارئ الفعل الذى يتأثر بالملامحات الأدبية ويؤثر فيها ، مثليا يؤثر فيها ويتأثر بها فتوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر . وفى هذا المصداق ذهب روبرت إسكاربيت (Robert Escarpit) ، وهو أحد المؤسسين الأعلام لعلم اجتماع الأدب ، إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئه أو لجمهوره من القراء . فهو ، عندما يضع أثره الأدبى ، يدخل به فى حوار مع القارئ . وللكاتب من هذا الحوار نوايا ميتة يريد إخراجها ؛ فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المذبالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس . وما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله . فالنشر ، فى ذاته ، خروج بالأثر الأدبى إلى القراء . ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ منذ اللحظة التى تنشر فيها ؛ إذ هى فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء^(٣٤) . وإن ما ذهب إليه إسكاربيت أُنشئ اتفاقا ظاهرا مع ما كان قد ذهب إليه سارتر (Sartre) من قبل ، حين أكد أن الجمهور يمثل حالة انتظار للأثر الأدبى^(٣٥) . وهو يعنى بذلك أن الأثر الأدبى يحيا ، قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ؛ فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو ، بعد النشر ، موجود بالفعل .

لكن ما القراءة ؟ ما المقصود بهذه العبارة التى سيقوم ، حولها ، على أيامنا هذه ، جدال كبير ؟ ليس من المهن تحليل مفهوم « القراءة » ؛ لأن كل النظريات التى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تمريرها . فكان باب البحث فيها قد فتح فصدّه عن الانغلاق فرط الزحام

ليست القراءة ، عند الباحثين المعاصرين ، وإتهم لطوائف وطوائف كثيرة ، ذلك الفعل البسيط الذى يمر به البصر على السطور ؛ وليست هى أيضا بالقراءة التلقيلية التى نكتفى فيها ، عادة ، بتلقى الخطاب تلقيا سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحده فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نيّة فى ذهن الكاتب . إن القراءة ، عندهم ، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . إنها فصل خلاق يقرب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامة ، وسيرقى دروب ملتوية جدا من الدلالات تصادفها حيننا وتوهمها حيننا ، فنتخلفها اختلافا . إن القارئ وهو يقرأ ، ينتزع ويخلو ذاته نفسها ، مثليا يخلو

والقارئ متقبلاً والأثر يحمل بلاغاً ، إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيراً عن التخاطب المادي ، فمتى أمل البث في التخاطب المادي أن يصل بلاغه سالماً من العثرات إلى المتقبل ، لذلك نجده يستعمل المشترك من الصيغ تجنباً للتخريف وحسباً لسوء الفهم . والذي يساعد على ذلك ارتباط البلاغ ، عادة ، بالرمز أو السياق يحضر القارئ في أثناء القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطأ . إن التخاطب المادي يقوم على أساسه على الوظيفة المرجعية . أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له ، ومن ثم فإن العثرات فيه كثيرة ، والمعيبات كالداء . ومن هنا حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب المادي . ولذلك كان الغموض في الأثر الأدبي ، وكان التناف الكلام فيه على نفسه على أشد ما يكون^(٣٧) .

وللمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الأخلين بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها . ولأن التخاطب في الأدب غامض ، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له ، يتوقع البث (أي الأدبي) من القارئ أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة ، ويتوقع منه أن يثرى البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده ، يسلمها عليه . ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه ، يصمد القارئ ، كلما واجه نصاً أدبياً ، إلى امتناعه ، فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية عويج ما ركب فيه من مواطن غامضة لتحمل التأويل . ومن هنا كان الأثر الأدبي ، في نظرية التخاطب ، أثراً مغشواً^(٣٨) ، يستدعي التأويلات المتعددة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه .

صل إن هذه التمهيدات للأخذ بفهم « القراءة » في التعامل مع الآثار الأدبية ، ما كان لها أن تفضي إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة ، لو لم تتركز على مسيرة تاريخية قامت بها الآداب إنشاء ودرسا . فلقد حامت حول الآثار الأدبية ، منذ وجودها ، أسطورة المعنى المطلق ، تضمنته وتعلق به ، فكانت القرامة ، بدورها ، غارقة في أسطورة الإخلاق . فالكتاب ، في هذا الفهم للأشياء ، يضع في أثناء الكتابة ، في أثره ، معنى واحداً هو المعنى الذي قصد إليه ، أو الذي طلب منه تبليغه والإفصاح عنه . والفنري ، في هذا الفهم أيضاً ، ينصت إلى الأثر ويحسن الإنصات ، فيفاد شيفاتشيا إلى النظر بالمعنى الذي كان الكاتب قد قصد إليه . ولقد كانت أسطورة والمعنى الموحد ، سائدة في الكتابة والقراءة ، في القدم ، لأن البناء الاجتماعي كان ، آنذاك ، خاضعاً لحكم الإطلاق . فكذلك كانت السلطة محصورة في نطاق ضيق من التشريع والتفويض ، وكلما كان الاستبداد السياسي على أشده فكا وقهراً ، كان التعامل مع الأدب قائماً على أسطورة المعنى الموحد . وإن هذه القاعدة العامة لتأكد في القدم بابتداء كل من الكاتب والقارئ إلى السلطة في البلاط ، ويضخو الكتاب إلى شرائط معلومة وصارمة ، يعرفها الكتف والقراء جميعاً^(٣٩) . واقتراب الكاتب من القارئ

المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسي . وقوامه القول بوحداية المعنى monosemic ، في حين أن القرامة ، في نظر الأخلين بها مفهوماً ، فعل خلقي لا يقل تأثيراً في عملية الإنتاج عن تأثير الكتابة نفسها . ولقد رده بعض المفكرين على ما شيرى بالاعتماد على ماركس نفسه ، وعلى نظريته في الاستهلاك على وجه التجديد ، فهو يعد الفعل الاستهلاكي جزءاً من الإنتاج لا سبيل إلى إسقاطه منه . ونظرية ماركس في الاستهلاك هي التي وضعها الكاتب المسرحي الدانص الصيت برتولد بريشت (Brecht) حين أكد أن الحصول على الامتناع الجمالي لا يتم لصاحبه بفعل سلبى أبداً ، إذ هو يتطلب منه بذل الجهد والمثانة . ولقد ضرب بريشت لذلك مثلاً تناقله الدارسون كثيراً من بعده ، قال : « إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفكين » إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء إلى الفم^(٤٠) . حل هذا الأساس ميز مفكرين ماركسيين جدد بين ظروف الإنتاج وظروف التقبل ، ولأحظوا ، انطلاقاً من المفهوم الذي وضعه ماركس للإنتاج ، أن الاستهلاك الأدبي باحث على الإنتاج ، وأن الكتاب يضمون آثارهم ، أحياناً ، تحت الطلب ، فلما مثلاً يستدعي الاستهلاك الإنتاج ويحث عليه . إن الكتاب إذن ، وهو يضع أثره ، يضع أداة للتداول ، ويضع حاجات لا بد له من إرضائها . ومن هنا وصل المفكرون الماركسيون الجدد إلى أن الكتاب يخلق جمهوره مثلاً يخلق الجمهور الكتاب . ولقد لاحظوا ، في معرض تبليغهم لنظريتهم ، أن التقبل ليس غاية قصوى للكتابة ، لأنه يمتح أحياناً على إيجاد كتابات أخرى تظهر في المستقبل . والذي وصل إليه المفكرون الماركسيون الجدد هو أن الاقتصاد على دراسة ظروف الإنتاج فحسب لا يمكن وحده من فهم الآثار الأدبية ؛ ففي هذا الاقتصاد حلف للتقبل والتلقي ، وما أثرها في الكتابة بأقل من أثر ظروف الإنتاج فيها ؛ فلذلك إذن من العناية بالجمهور القارئ في التعامل مع الآثار الأدبية^(٤١) .

ولئن أفضى الجدل الذي قام بين المفكرين المتأثرين بالنظرية الماركسية إلى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارئ في سير معالم الآثار الأدبية ، فإن الفضل ، كل الفضل ، في لفت الأنظار إلى مفهوم « القارئ » ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع إلى نظرية « التخاطب » . ومن مزايها هذه النظرية أنها امتدت ، في درس التخاطب ، بالأطراف الثلاثة المعنية به ، وهي البث والتخاطب والتقبل . واعتنت نظرية التخاطب ، على وجه الخصوص ، بمرور البلاغ من البث إلى التقبل عبر قنوات الاتصال ، ودلت أن البث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس ، وأن التقبل يصمد إلى تلك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها . غير أن إيصال البلاغ ، في الغالب ، مغامرة لا تتم دائماً بسلام ؛ فمعها بلذ البث من جهد في تقاض عناصر التصيل والتخريف وسوء الفهم ، فإن بلاغه لا بد من أن يتأثر بها . ولقد كان لهذه النظرية أثر ملموس في دوس الآثار الأدبية ، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف بالنا

إن معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه ، وليس الأثر الأدبي مفتوحا انتقضا مطلقا لنشئ القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضح له^(١٤) .

وهكذا فإن الاهتمام بالبعد الاجتماعي للظاهرة الأدبية مجسما في القراءة قد مكن الباحثين من بلورة نظرية في خلود الروائع الأدبية . فالآثار الأدبية الفنية تلتد وتستر بعد أن تغنى السياقات الاجتماعية التي أنشأتها ، لأنها تظل ، مع الأيام ، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وحمل إحداث رد الفعل . وهي إنما تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء ، لا لأن هذا المامل أو ذاك أثر في نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك . قال رولان باط : « لا يخطئ الأثر الأدبي بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنى واحدا فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يفتح على القارئ الواحد معاني عدة في متجدد الملاحظات »^(١٥) .

ولأن الوصول إلى مفهوم « الفاريز » و « القراءة » قد كان من دروب عدة ومن متعلقات نظرية مختلفة ، وجدنا الدارسين لا يفتون أن تكون للآثار الأدبية ظروف سبقت نشأتها وأثرت فيها . ثم إنهم لم يفتوا أيضا أن تكون خصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية في الآثار الأدبية ، إلا أنهم ألحوا ، إلحاحا ظاهرا ، على أن التاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبي إنما هو تاريخ ثقيل ، أي تاريخ استمراره في تحريك السواكن ، وتاريخ قدرته على أن : « يظل هو ذاتها » ، وعلى أن يتجدد باطراد ، من غير أن يطرق عليه الجلل^(١٦) .

ولم تفت الأبحاث المعاصرة عند هذه النتيجة المهمة في تاريخ الدراسات الأدبية بل هي قد أنعمت النظر في « الكتاب » و « الفاريز » ، فضايلت من كل منها ، وعن الدور الذي يضطلع به في الإنشاء الأدبي ، وعن مكانته في الأثر نفسه . وحصلت من ذلك على نتائج ، إن تكن مؤقته ، فهي على غاية من الأهمية .

ومن النتائج التي حصلت عليها هذه الأبحاث في هذا الموضوع ، أن البابت في الآثار الأدبية ليس هو ذلك المؤلف المعروف تاريخيا ، إنما هو الراوى حينما ، وضرب من « الأنا » الثانية للمؤلف حينما آخر . وهو ، على كل حال ، شخص دمث الأخلاق ، حلو المشعر ، مهذب . وأية ذلك عند الباحثين ، أن الصورة التي تمتثلها للمؤلف في أثناء القراءة تختلف كثيرا عن المؤلف الحقيقي . ومثلما كان البابت شيئا آخر غير المؤلف ، كان الفاريز شيئا آخر غير الفاريز الحقيقي أيضا . إنه قارئ في النص يراى الراوى حينما ، وإن لم تدل عليه علامات لقراءة تدل على الراوى حادة ، وهو قارئ ضمني في الأثر ، حينما آخر ، يتجسم في الدعوات والإشارات والتلميحات التي تحت الفاريز على مله فراغت النص من عندنا . وإن هذه الإشارات لتكثر في الآثار الأدبية المعاصرة حتى تكاد تكون سمة بارزة من

هو الذي جعل البلاغ الأدبي يصل — مثلا انطلق — دون تحريف أو تغيير ، إذ الصوت هو العدى ، فكان للمنى ، من ذلك ، موحدا في البت موحدا في التلقى . وبما يؤكد هذه القاعدة في زماننا الحاضر أن دارسى الأدب في المجتمعات التي يحكمها الاستبداد المركز في دولة قاهرة ، لا تعتمد الساسة بل تعتمد الإداريين ففسب ، وتعد شعروها ذبيبة بلعنى الجماعى ، وحولا ، يتمسكون بوحداية المنى أيما تمسك ، ويقومون أى نزعة إلى التأويل^(١٧) . أما المهود التاريخية التي شهدت تصدعا طفيفا في مركزية السلطة ، أو التي قلقت فيها أجزاء الدواليب القائمة ، فإن أسطورة المنى للمحد كثيرا ما تصح المجال فيها إلى التعدد النسبى للمعاني . وهذا التعدد نجده في مقولة « الظاهر » و « الباطن » ، تستعمل تملأ لإنتلاق النصوص بالمعنى الكثيرة المتضاربة في بعض الأحيان ، وتجلده في القول بأن للكلام وجوها كثيرة يحمل عليها حسب المقامات . وأما المجتمعات التي اضطرت فيها الشرائع الاجتماعية واضطرت فقالت بالديمقراطية ، واعتزفت للطرف الآخر الماوض بسعة في المخالفة ، فإن تعدد المعانى (polysemie) هو الذى ساد فيها ، في حين انتفت منها أسطورة « المنى المطلق » . إن الحقيقة في هذه المجتمعات لم تعد حكرا على طائفة من الناس دون طوائف أخرى ، والمجاهرة بالمخالفة أصبحت حقا مشروعا يحمي القانون . أما الأدباء ، في هذه المجتمعات أيضا ، فقد وجدوا أنفسهم أطرافا في معترك الصراع الاجتماعى ، فالتحقوا في إنشائهم المواقف ، وفهمت أعمالهم الأدبية على غير الوجهة التي أرادوها لها . ثم إن انتشار التسليم ، وتكاثر وسائل البت والتخاطب ، وتطور وسائل الإعلام ، كل ذلك وسع من دائرة القراء فتكاثروا . ومن هنا كان الأثر الأدبي الوحيد يقرأ القراءات الكثيرة وتوضع له التأويلات للجباية أو المخالفة^(١٨) .

ولكن هل الإقرار بتعدد المعانى يدل على أن كل القراءات التي توضع لأثر من الآثار الأدبية صالحة مهما كانت قيمتها ؟ أو هل هو يعنى أن كل القراءات — منها اختلفت وتباعدت وتناشرت — تتساوى في القيمة ؟ لقد رأى الدارسون ، في هذا الموضع ، أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئا من التحديد لتكاثر القراءات . فالأثر الأدبي ، مهما كان غامضا ، يجرى دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه . وأول هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها ؛ فإن العلامات فيها تحيل على ثقافة وحمل حضارة وعلى مجتمع . إن اللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تازم القراءة بشئ من الموضوعية لا بد لها منه . أما الحدود الأخرى فهي مقيدة ببناء النص نفسه ؛ بذلك القموض الذى يتعهد ، ويتك الفرافات التي يضمها الكاتب فيه منتظرا من القارئ — إن ملأها ، ويتك الدعوات التي توجه للقراء حتى تتعاملوا مع النص تعاملًا جماليا لا تعاملًا وثائقيا . إن هذه الحدود تازم الفاريز بشئ من الرفاه لنوايل الكاتب ومقاصده ، ولطبيعة العصر الذى ألف فيه . فليس للأثر الأدبي

أفضل القراء على الأثر ، أي من تلك الأحكام القديمة التي يطلقونها عليه . وهنا أكد يولس أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تصيب انتظار الجمهور بالحيرة ؛ إذ الآثار الأخرى التي ترضى أذواق انتظارها ، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين ، هي آثار عادية جداً ، تكتفى ، عادة ، باستعمال المنهج الحاصلة في البناء والتصوير ، وهي نماذج تعود عليها القراء . إن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع ، سرعان ما يأت عليها الجبل . أما الآثار التي تجلب أذواق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها ، فهي آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التثقيف والحاجة من الفن ، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تحلق جمهورها خلفاً .

وإذا رما تلخيص نظرية يولس على سبيل الإيجاز قلنا إن موضوع الدراسة الأدبية عنده ليس تحليل النصوص لتحليل بنيتها مضمناً ، وليس هو أيضاً استعراض المعارف المتصلة بالكتابة وبالأثر ، وإنما هو التخطاط الأدبي من خلال ما تتمس به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص . إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن تعرف كيف أجاب الأثر الأدبي عما لم تجب عنه الآثار السابقة من قضايا ، وكيف اتصل بقرائه أو خلفهم خلفاً .

إن التأمل فيها وصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج ، على مستوى التنظيم والتطبيق ، يفرض بصاحبه إلى التسلسل من الأرض التي يقف عليها .

فلذا كانت الدراسات التي أقيمت على الإنشاء الأدبي تصل بينه وبين السياقات التاريخية التي أنشأته ، قائلة بـ «المحاكاة» أو بـ «الحلق» أو بـ «الواقع الاجتماعي» أو بـ «نظرية الإنتاج» ، قد جردت الآثار الأدبية من خصائصها الفنية ، وتعاملت معها مثلاً تتعامل مع الآثار الفكرية ، برغم التأكيد الملح على أن الجمال هو ما يميز الكلام الأدبي عن غيره من الكلام ؛ وإذا كانت الدراسات الأخرى التي اهتمت ، أكثر ما اهتمت ، بالآثار الأدبية نفسها ملحة على جانب الأدبية فيها ، فعمدت إلى وصفها الوصف المتعلمين ، قد أمت إلى تجاهل التاريخ وأمنت في الهروب منه ، وأقرت بوجود الجمال في النصوص ولم تدل إلى إدراكه سبيلاً ؛ وإذا كانت الدراسات الحديثة التي أخذت بفهم «القراءة» فغلقت عليه الأساليب المربضة في إدراك الجمال الأدبي وأسارته ، قد فتحت للأسئلة أسوأها لم يدخل منها جواب واحد ثابت ومقتنع .. في العمل !!

انكتفى بأن نقول ، مع بعض الدارسين ، إن الأبحاث الأدبية قد رمت بنفسها ، منذ العهد الروماني ، في متفجرة خطيرة عليها حين رغبت في أن تحصل على حظها من العلم في درس الإنشاء الأدبي ، فاقبل التفاد والدارسون فيها على العلوم الدقيقة والإستاتية ، يستعرون منها المناهج والطرائق والمصطلح ، فيما حصلوا إلا على نتائج تطلق فرضياتها تطبيقاً ؟ اليس ما تسعى إليه العلوم إنما هو الحصول على القوانين الثابتة

سمعتها ، إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويراً كبيراً على وظيفة الفلاري حين جعلت منه طرفاً في النص ، توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه^(١٤) . ولأن في النص الأدبي مؤلفاً وراويًا وكتائباً ، ولأن فيه قارئاً حقيقياً وقارئاً خمينياً وقارئاً متوهماً ، ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن لفظة الأدبية تقدم على جدل ضمني بين الأطراف الحاضرة فيه ، وهو جدل تعيشه في أثناء القراءة .

على أن أبرز ما أوصلت إليه عنلية الباحثين وبالفاربي «و«القراءة» هو نظرية «جمالية التقبل» (L'esthétique de la réception) ؛ فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في ألمانيا الغربية مدى طبا لدى الدارسين ، وأثارت من حولها نقاشاً ثرياً جداً . ولئن عرفت نظرية «جمالية التقبل» منسوبة إلى جامعة كونستانس (Universität de Constance) فإن أشهر مثليها إنما هو هانز روبير يولس (Hans Robert Yous) ؛ فهو الذي يطور لها مفاهيمها الأساسية ، وهو الذي رجع إليها بالتدليل والمناقشة والتطوير كلها استصوب حجج مبرضية من نقاد الباحثين .

لقد أخذ يولس بمفهوم «أفق الانتظار» (Horizon) لتتعد حتى لا تكون دراسة التقبل مجرد إحصاء لردود الأعمال الفرعية في القراءة ؛ وهي ردود أعمال مشبعة بالانفعال الذاتي وكثيرة التشعب . ثم إنّه ميز مع موسكاروفسكي (Mukarovsky) ، وهو أحد الشكلانيين اللغويين ، بين النص الأدبي من حيث هو «علامة ملموسة» و«الموضوع الجملي» مجسداً في وهي القاري بالجمال في أثناء القراءة . ولقد ذهب يولس إلى أن الأثر الفني يتجه إلى قاريه مدرك ، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية ، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها ، فكان أفق الانتظار ، عنده ، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفرض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر . وإن أفق الانتظار ، على هذه الصفة ، يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير . ولقد يفتار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسارع فيها يتظرون ، مثلاً يفتار أن يحيل الانتظار فيجب . وإن في تواريخ الأدب آثاراً غيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منحوا بالمجازاة ، وعده الآثار هي التي خلقت متعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبي التاريخية . والكل الذي يستشهد به في هذا الموطن هو رواية دون كيخوتة لسرفانتيس . والأثر الذي يجيب انتظار الجمهور ، فيخرج على حسنة الأدبية ، هو الذي يطور من قيم التعبير والتعظيم ، ويخلق حاجات جديدة وانتظاراً جديداً ، ويخلق — من ثم — مؤلفات جديدة^(١٥) .

ولقد قال يولس بمفهوم آخر ، هو مفهوم «المسافة الجمالية» (Distance Esthétique) ، حاول أن يجلب به نظريته تهيئاً حسناً . ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره . ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود

الثلاثة عفا فيها نقد به الاتجاه الآخر ، لا لها قروء من حقائق . فالأبحاث التي ربطت الآثار الأدبية بطروء نشأتها عفا جدا في مؤاخلة الاتجاهين الشكلاني والبنيوي على المروء من التاريخ ؛ والأبحاث الشكلانية والبنيوية بأنواعها ، عفا جدا أيضا في اهتمام وأبحاث النشأة بالمعلقة في السعي إلى نقل الفكرة (وهي فكرة تنوعها في الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع ؛ وأبحاث وجالية التقليل عفا جدا ، هي أيضا ، في اهتمام الأبحاث الأخرى بإهمال «القراءة» والجمهور .

والقواعد المظرة ؟ وأليس ما حصلت عليه الدراسات الأدبية ، وهي تأخذ بالتعلمن ، إنما هو تعلمت القراءات وتعلمت للمعان ؟

أم نتجنح ، مع دارسين آخرين ، إلى مسعى توفيقى يخلد المتناقضات ولا يحسمها ، فنقول إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناولها من حيث ما يؤثر في نشأتها من عوامل ، ومن حيث ما لتوصوفا من جمال في البناء والتركيب والصياغة ، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفيق أو تنجيب ؟ ولكننا إذا جئنا إلى هذا الحل التوفيقى وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات

الهوامش :

٥ - نذكر على سبيل المثال القائمة التي مهد بهاكتور هجرسرحته الشهيرة كرومبول :

Victor Hugo: Cronwell. ed. Flammarion, Paris 1927 .

٦ - لقد دخلت الدراسات الأدبية من عهد سانت بروف واين في مسعى حيث إلى التعلمن ، فاستلزت من الطوع للتامج والمصطلحات والمبررة . وكان ذلك وهي تدرس الآثار الأدبية درس نشأة ، أو وضي لتكسر عليها في حدودها الصلابة ، أو وهي تنظر إليها من خلال جمهورها القاري .

٧ - من الذين اتخدوا يملهم والانتكاس الآله جروج بأختلاف والملازم . البش لينين ، وأبحار لها كتورن . راجع في ذلك :

Georges Pichakov: L'art et la vie sociale. Textes choisis et présentés par Jean Freville, ed. Sociales, Paris 1949.

Vladimir Lenin: Sur la littérature et l'art. Textes choisis et présentés par Jean Freville. ed. Sociales, Paris 1957.

وأجود ما أكتب من مفهوم «الانتكاس» عند لينين ، بحث كتبه ياروشسرى (P. Macherey) وأكتب في مؤلفه : نمو نظرية لإنتاج الأدب :

Pour une théorie de la production littéraire. ed. Maspéro, Paris 1971.

٨ - استشهد بذلك كتير من الدارسين ، منهم على سبيل المثال :

Claude Frevout: Littérature, Politique, Ideologie, ed. Sociales, Paris 1973. pp. 23-24-25.

Joseph Jurt: la réception de la littérature par la critique journalistique (introduction).

٩ - ورد تفصيل ذلك في :

Pierre V. Zima: Pour une sociologie de texte littéraire. U.G. Éditions. coll. 10-18, Paris 1978. p. 167.

ولخص يورت في كتابه للذكور ساجدا أبحاثا كتيرة في ذلك .

P.V. Zima, op. cit. p. 169.

١٠ -

١ - ينسأ طرد البلاطون الشصراء من جمهوريته لأهم ، بمحاكاة الأشياء في الطبيعة ، بإمكان الصور لا والمثل ، ويعود في المعلقة ، فبب لوسطو إلى أن الشعراء لا بإمكان الأشياء في الطبيعة ، وإنما بإمكان نقل نفسها ، فهم في الشعر ، أشبه ما يكونون بالفلاسفة في الحكمة ، بطورن جميعا بالمرعة . راجع ذلك في :

Pintou: la république, traduction et notes par R. Baccou, édition Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 59-60-61 de l'introduction et livre III texte original.

Aristote: Poétique expliquée littéralement et annotée par se Parajon traduction Française de Egges. ed Hachette, Paris 1879.

٢ - راجع في ذلك : Damil Delas et Jacques Fillionet: Linguistique et Poétique, ed. Larousse. coll: Langue et Langage, Paris 1973. p. 14 et 15.

ولقد كان النقد العري الإسلامي يحدرك في إطار البلاغة القديمة ، فكانت نتاجه أشبه ما تكون بما قام عليه النقد الكلاسيكي في أوروبا . ولذا كان التفكير في الأدب لم يتأخر رأسا بالتفكير اليوناني فيه ، فإن النقاد العرب قد أخذوا على الفكر اليوناني بمثابة ونهبر .

٣ - كانت لبشر الرومانسيين الأوائل ميول اشتراكية ظاهرة ، سبقت النظريات الاشتراكية أو مهدت لها السيل وعاصرها . ولي روايات الكتبة الفرنسية جروج صاند (O. Sand) مثال على ذلك . والأبعاد السياسية للمرعة الرومانسية دفنتها إلى مواجهة المذهب الكلاسي في إنشاء الأدب وفي فهمه تلك المواجهة المنيفة .

٤ - فكر جوزيف يورت أن عبارة «المعلقة» قد استعملت ، في كتابات الرومانسيين في شيء كتير من الملمر ، قول الآخر ، لأنها كانت خاصة بالبلات الألهية ، ثم مرت بفتنة التشبي في فهمهم : «إن الأدب يتألق ملله حلقا يتألق الله المالم ، واستغلت بلاتها فيما بعد ، ففاحت في الاستعمال مطلقا . انظر كتابه :

Joseph Jurt: La reception de la littérature par la critique journalistique. ed. Jean Michel Place, Paris 1980. p. 16-17.

ولي هذا الكتاب أجل يورت تلخيصا مهما جدا لكتير من النظريات في نقد الأدب ودرسه ، فصار يفي عن الرجوع إلى المصادر نفسها .

- ٢٨ - جوزيف يورت : كتابه للذكور سابقا ص ٣٣ .
- ٣٠ - جان بول سارتر : ما الألب ؟ استشهد به جوزيف يورت في الكتاب للذكور سابقا .
- ٣١ - المرجع السابق ص ٢٤ .
- ٣٢ - جوزيف يورت : المرجع السابق ص ٢٤ .
- ٣٣ - راجع :
- Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes in *Revue Littéraire*, no 13, Paris 1974, pp. 20-48.
- Beriot Brecht: *Ecrits sur la littérature et l'art* éd. l'Arche, - ٢٤ Paris 1970, p. 56.
- ٣٥ - وصل إلى ذلك باحثون كثيرون في نطاق ما يعرف بمدرسة فرتكفورت ، نذكر على سبيل المثال :
- Adorno, Jean Lezer, Genetichoff.
- ٣٦ - جوزيف يورت في كتبه السابق الذكر ص ٢٦ - ٢٧ .
- ٣٧ - Umberto Eco, *L'oeuvre Ouverte*, éd. Seuil Paris 1965.
- La structure absente, Paris 1972.
- Jacque Dubois: *L'institution de la littérature (introduction a une sociologie)* Nathan / Labor. Brussels 1978, p. 20 .
- ٣٩ - لنا في النقد الأدبي المنسوب إلى الفكرية الحديثة في الاتحاد السوفيات دليل ناطق على ذلك . فهو لا يتناول أبدا أن تكون للأدب الأبنية سوى مدائن واحدة ، والقول بخلاف ذلك يعني طعنا في البنية التي يشتقها الحزب للحاكم هناك . ثم إن التصريحوا إليه إما هو من قدر للجماعات الرأسمالية ولا معنى له ، أو تعزيم ، في الجماعات الاشتراكية . راجع ذلك في كتاب زملاء للذكور سابقا ، فيه تحليل ضارب لهذه الظاهرة .
- ٤٠ - جوزيف يورت : الكتاب للذكور سابقا . ص ٣٧ .
- ٤١ - P.V. Zima, *Pour une sociologie du texte Littéraire*, p. 23-61 .
- ٤٢ - استشهد به جوزيف يورت في كتابه للذكور سابقا ص ٢٨ .
- Arthur Hénal, *la littérature et le lecteur*, éd. Universitaire, - ٤٢ Paris 1980.
- ٤٤ - راجع في ذلك :
- H. R. Jense. *Poésies in le temps de la réflexion*.
- H. R. Jense, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- Arnold Rothe, *Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine* in *Revue Poétique*, Décembre 1968, pp. 96-105.
- ٤٦ - المرجع السابق ، الصفحات نفسها .

- ٤٦ - المرجع السابق ، الصفحات ١٧١ وما بعدها .
- ٤٧ - المرجع السابق ، ص ١٩٨ - ١٩٩ .
- ٤٨ - المرجع السابق ، ص ١٨٤ .
- ٤٩ - تلتزم هذه النظرية خاصة في :
- Pierre Macherey: *Pour une théorie de la production littéraire*
- Renee Balibar: *Les Formations idéologiques*, Hachette, Paris 1974.
- ٥٠ - نذكر منهم على سبيل المثال يار ماسنيري ، وكارل جوشي (Claude Duchet) ، وجاك ليهاربت (Jacques Leharbert) ، ومن أبرز ما يذكر لهم في الأبناء :
- Etienne Balibar et Pierre Macherey: *Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes in Revue "Littérature"* no 13. Larousse, Paris 1974, pp. 29-48.
- ٥١ - راجع في ذلك :
- T. Todorov: *Poétique-in' que est ce que le structuralisme?* Seuil, Paris 1968, p. 102.
- ٥٢ - ورد ذلك خاصة في كتاب زما (Zima) المشار إليه سابقا ، في مواطن عدة ، منها الصفحات ٣٠ وما جاء بعدها .
- ٥٣ - المرجع السابق ، الصفحات : ٤١ وما جاء بعدها .
- ٥٤ - راجع في ذلك :
- T. Todorov: *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes*, pp. 114 & 137.
- ٥٥ - راجع أيضا :
- R. Barthes: *SSZ*, Seuil, Paris 1970.
- *Essais Critiques*, Seuil, Paris 1964, p. 140.
- J. Tzvetanov: *in Théorie de la littérature. Textes des Formalistes*, ٧٠ Russes, pp. 144 & 137.
- ٥٦ - R. Barthes: *SSZ*, p. 12.
- ٥٧ - المرجع السابق ، المواطن نفسه .
- ٥٨ - المرجع السابق ، المواطن نفسه .
- ٥٩ - استشهد به كثير من الباحثين ، منهم بريغوست ، وجوزيف يورت ، في كتابهما للذكورين سابقا ، في المواطن المذكورة نفسها .
- ٦٠ - ورد ذلك مفصلا في :
- Joseph Jurt: *La réception de la littérature par la critique journalistique*, p. 21.
- Hans Robert Jense: *Poésies: l'expérience esthétique comme activité de production (construire/et connaître) in Le temps de la réflexion*, Gallimard, Paris 1980, p. 203.
- P. Valéry, *Revue éd. Friends*, Paris 1968, p. 1108.

**النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه "صناعة النص"
وجون كوهين
من خلال كتابه "الكلام السامي"**

محمد الهادي الطرابلسي

تروم في هذا البحث تبين الصورة التي يعالج بها أحد النص الأدبي ، والتي توضع بها قضاياها في الحديث ، وذلك من خلال كتابين صدرتا سنة ١٩٧٩ ، هما كتاب «صناعة النص»^(١) لميشال ريفاتار ، وكتاب «الكلام السامي»^(٢) لجون كوهين .

هذان الكتابان يمثلان - كل في اتجاهه - آخر وليد من مواليد الحضارة الغربية في ميدان علم النص ومباشرة ، وكلاهما يمثل تكملة في نطاق مشروع واسع ، كانت لبنة الأولى كتاباً آخر صدر قبله ؛ فكتاب «صناعة النص» لريفاتار سبقه كتاب «رسالة في الأسلوبية الهيكلية» للمؤلف نفسه ؛ وقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧١^(٣) ؛ وكتاب «الكلام السامي» لجون كوهين سبقه كتاب «بنية الكلام الشعري» للمؤلف نفسه ، وقد صدر^(٤) سنة ١٩٦٦ .

ولقد كان لكل من المؤلفين بحث واسع في النص الأدبي في الكتابين اللذين ندرسهما ، دون أن يكون أبياً قد قصد إلى ضبط نظرية في النص :

أما ريفاتار فكان يقصد إلى البحث في أقوم سبيل لتحديد الظاهرة الأدبية في النص ؛ فكان وصوله إلى النص بعد تحطى عطين ، حقبة «الأدبية»^(٥) وكيفية حل مشكلها ، فعبة العلوم والمتاهج الفاصرة عن بلوغها ، أو الكيفية بذلك .

وأما جون كوهين فكان يقصد إلى إقامة نظرية في الإنشائية ؛ فواجه مجموعة من المشكلات ، منها مشكلة النص هذه .

وريفاتار يبحث أمريكى من رواد الأسلوبية الهيكلية ، بل هو زعيمها . ومن أبرز العلوم التي قاومها في كتابه : الإنشائية ؛ لأنها في رأيه تحطم النص . وجون كوهين يبحث فرنسي من رواد الإنشائية والمدافعين عنها ، ومن يرى أنها أهل للإفناء بحق النص من الدرس والتحديد . وكلاهما مطلع على كتابات زميله ؛ وفي كتابيهما الأخيرين إشارات إلى بعض مواقف أحدهما والأخر ، وانتقادات لها ؛ فلقد قام فيها حوار مباشر بينهما .

وقد بدأ جون كوهين في كتابه «الكلام السامي» أطول نقاشاً وأوضح جهازاً نظرياً من ريفاتار . ويرجع ذلك إلى

إنه أقام نظرية إن لم تكن في النص أو في علمه فإنها تكشف عن منزلة النص منها . وقد خرج كتابه متسلسل الفصول ، منسجم البحث ، فكان نظريا من أوله إلى آخره ؛ في حين جاء بحث وفياتار في قالب فصول متعددة وقابلة لأن يستقل بعضها عن البعض الآخر . وهي تتوزع على قسمين : قسم يضم ستة فصول نظرية متنوعة ؛ وقسم يضم عشرة فصول تطبيقية مختلفة .

فلا أدبية في رأيه خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبي مجرد من الأدبية .

ويرى من المفيد الاحتفاظ في هذا المجال بتمييز علماء اللسان بين الملفوظ من حيث هو فصل كلامي^(١١) ، والملفوظ من حيث هو نص ؛ إذ لا سبيل إلى الوقوف على الخصائص المميزة للرسالة الكلامية الأدبية إلا من خلال النصوص ؛ يعني من خلال صروح مشيدة . ثم يتساءل : كيف يتيسر حلّ مشكل الأدبية هذا ؟

وقد حاول الإجابة عن هذا السؤال بطريقتين : طريقة الاستثناء وطريقة الحصر - فعمد أولا إلى عزل العلوم والمناهج التي لا تفي بحاجة الباحث عن سمات الأدبية في الأثر الأدبي .

ومن هذه العلوم علم البلاغة ؛ وقد عده ريفاتار أسلوبية نمطية عتيقة ؛ لأنه - في اعتقاده - ينبغي على تعميم التحليل ، ويعمل على تحويله إلى عملية تقنين وإرشاد ؛ ومن ثم فهو عاجز عن الكشف عن الظاهرة الأدبية في النص الفريد من نوعه .

ومنها الإنشائية ؛ ويرى الباحث أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ويهدف إلى استخلاص نحو للغة الإنشائية ، ويحاول أن يضع التعبير الأدبي في إطار نظرية للملاحظات عامة . ولكنه علم عاجز عن إبراز الصفة الخاصة بالرسالة الكلامية الأدبية ، أي صفتها من حيث هي نص ؛ لأنه بحث أساسه التعميم ، مادام يليب فردية الأثار في اللغة الإنشائية .

ومنها الشرح الأدبي التقليدي ؛ ويرى أنه يقوم على التعميم أيضا . والعيب في ذلك - حسب رأي الباحث - أن التعميم لا يمكن القارئ من أن يلمس الخصوص الذي ينطلق منه . والآنكى من ذلك أن التعميم يسير في الاتجاه نفسه الذي تسير فيه المقاومة الطبيعية ، التي بها يواجه القارئ النص . حسب القارئ أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته . إنه يقاومه بعملية عقلته ؛ حيث يرجع ما يحده في النص غريبا إلى ما هو معروف ومألوف .

ومنها نقد الأدب ؛ ويرى ريفاتار أن قوامه إصدار الأحكام الممايرية ؛ ويرى أنه قد يستفيد من نتائج تحليل النص ، وينطلق في بعض جوانبه من الظاهرة الأدبية ، ولكن لا يعود إليه فضل معانية وجودها ، وإغا يعود الفضل في ذلك إلى تحليل النص .

ومنها اللسانيات ؛ واللسانيات تعنى بالملفوظ من حيث هو

والملاحظ أن كلاً من المنوانين المختارين يسهم في تدقيق مقصد صاحبه :

أما ريفاتار فقد عنوان كتابه «صناعة النص» (La production du texte) يدقّق مقصده من لفظ production . وسدلول هذا اللفظ يتمي - كما هو واضح - إلى السجلّ الاقتصادي . وإتجاه ريفاتار - وهو هيكل النج - إلى ربط جهاز النص بجهاز الحياة الاقتصادية ليس مستبعدا ، ولكن طبيعة علاقة النص بالاقتصاد غير واضحة هي نفسها : فهل كان يقصد صنعة النص ؟ أي كيفية إنشاء النص ؟ أو كان يقصد إنتاج النص ؟ أي ما يولده النص ؟ لا شيء يسمح بالبت في ذلك . وأغلب الظن أن يكون قصد الصورة التي يخرّج فيها النص ، والتي قد يصحّ ما مضطح (وهيئة النص ، مع الملاحظ أن هذا العنوان يعكس فكرة ريفاتار ضمنية ، يوحى بها كل فصل من فصول بحثه ، وهي أن لا سبيل إلى إقامة نظرية في القضية ؛ فقام الأمر كله على التحليل عند - والتحليل الأسلوبى الذى يدعو إليه يكون سيره في اتجاه الصيغة الفردية ؛ وهذه لا تقبل تقبيدا ولا تعميذا ؛ فكانه بهذا الاعتبار يعد العمل الأسلوبى عن ساحة العلم ، ويدرجة في نطاق الممارسات المرات الواسعة .

وأما جون كوهين فقد جعل لكتابه عنوان «الكلام السامى» (La haute langage) ، وشغفه يشبه عنوان «نظرية الإنشائية» (théorie de la poétique) . ويدعونه يستعمل لفظ poétique لما قد يصح له عندنا لفظ الإنشائية ، وللفظ Poétique لما قد يصح له لفظ الشعرية . وقد لمح الباحث في مقدمة^(١٢) كتابه هذا إلى أنه اقتبس عبارة «الكلام السامى» من الشاعر مالارميه^(١٣) . وهذا قد أجراها في معنى الكلام الذى يبلغ أعلى درجات التعبير والإيجال . ونرى أنه بهذه العبارة ربما يقابل - في الوقت نفسه - عبارة «درجة الصفر» في الكتابة ؛ وهو عنوان كتاب لرولان بارت^(١٤) . فهل يمثل كتاب جون كوهين بحثا في ضروب الكلام الباقية ، التي لم يبحث فيها بارت ؟ هذا سؤال تطرحه ونبقيه مفتوحا .

النص الأدبي وقضاياها عند ريفاتار

لم نجتمع كل آراء وفياتار في النص ، ولا أتينا لتحطيطه في العمل ، بل وقفنا عند أبرز القضايا التي طرحها ووزعناها على المحاور الأربعة التالية :

١ - فردية^(١٥) النص وسبيل دركه^(١٦) :

إن مفهوم النص الأدبي عند ريفاتار وقف على مشكل الأدبية ؛

- وأن القارئ يفهم النص طبق تصرفه الطبيعي في عملية التواصل العادية ؛ بعد أن تكون اللعبة أجريت حسب قواعد الكلام (مطابقة أو مجاوزة) . وليس مهما في هذا المجال الحديث عن مطابقة النص للحقيقة أو عدها ، وإنما المهم في تحليل النص تقييم مدى مطابقته للنظام الكلامي ، وذلك بالتساؤل عن حدّ خضوعه للسنة ومدى تجاوزها لها .

- وأن الواقع والمؤلف يفتي عنها النص .

ويقرر الباحث - استنادا إلى منهجه الشكل في الشرح - أن الظاهرة الأدبية تستوى في علاقات النص بالقارئ ، لا في علاقات النص بالكتاب ، أو في علاقات النص بالواقع ؛ فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النص فحسب ، بل هي القارئ أيضا ، وبملة ردود فعله المحتملة إزاء النص . ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ النص ؛ فهي إذن وليدة المتصيرين الوحيدين اللذين لها وجود مادي في عملية التواصل الأدبي .

فعل النص والقارئ يبنين أن يتركز الاهتمام في معالجة الظاهرة الأدبية ، في حين تقتضي عملية التواصل العادية ستة عناصر : متصيرين يطرحها ريفاتار من الحساب من أول وهلة ، لضيف دورهما في عملية التواصل الأدبي ، هما الصلة والسنة ، وعصرين يفاهوما بكل شدة ، هما الباث والمرجع .

أما الباث عنده فلما أن يكون ممثلا في النص (كما في الترجمة الذاتية التي يستعمل فيها ضمير المتكلم) ، وإذ ذلك لا ينفى الحكم على الأثر على مطابقة لمقصود الباث ، ولا على مدى مخالفته له ، وإنما ينفى النظر إلى أثر ما هو ملفوظ . وإما أن يكون الباث غير ممثّل في النص ، وإذ ذلك لا حاجة إلى تصوره ؛ لأننا إذا تصورناه تجاوزنا النص (وذلك بإصلاحتنا صورة المؤلف التاريخي أي الإنسان بصورة المؤلف المغلق) ، أو حططنا (وذلك بإصلاحتنا صورة المؤلف المغلق بصورة المؤلف التاريخي) .

وأما المرجع عنده فليس مهما في التحليل ، ولا فائدة لدارس النص الأدبي في مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع ، وتقييم الأثر بمرآة هذه المقارنة . ذلك أننا كلما احتكنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدودة ؛ فليس لنا من اعتماد إذن إلا على الدوال والملاولات .

يتج عن ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانها على القارئ ؛ وهذا يفضي إلى اعتبار أن النص الأدبي يبنى بصورة يراقب فيها عملية تفكيكه هو بنفسه ، فلا تبقى لغزائه حرية كبيرة في التكوين . فقراءة النص الأدبي ليست عملية حرة ، بل إن حرية التكوين أو عدها عمليتان تكونان مركبتين معا فيه ؛ ولو كانت قراءة النص عملية حرة لما كان النص الأدبي ليكون قابلا للملود .

فصل كلامي . وتحليل النص الأدبي من سلاطة اللسانيات ؛ لأنه يعني بدراسة طرق حياة الأنساق في الأثر الأدبي ؛ إلا أن الخصائص المميزة للأثر تقتضي - حسب ريفاتار - أن يبقى تحليل النص واللسانيات مختلفين برغم تقاربهما . فلا يخفى - عنده - أن تحكم دراسة الأدب وتعليمه إلى اللسانيات يدعوى أن الأدب قد من ألفاظ ؛ إذ إن المشكل الأساسي الذي يسطه أثر من القرن الكلامي على عالم اللسان إنما هو مشكل الأدبية ، وليس محل هذا المشكل - في رأي الباحث - من مشاغل اللسانيين .

إن الانطلاق من أي موقع من هذه المواقع لا يفي بالحاجة ؛ لأن بعضها شمولي في منطلقه (هذا ينطبق على اللسانيات ونقد الأدب) ، وبعضها الآخر تعميمي في ماله (وهذا ينطبق على علم البلاغة والإنشائية والشرح التقليدي) . والظاهرة الأسلوبية - حسب الباحث - لا تتولد عن شمول ولا تقل تعميمًا ، بل إن الشمول والتعميم يطمسان معالهما ، ولا يتركان منها أثرا .

إن الموقع الكفيل بأن يؤهل الباحث إلى إدراك أدبية الأثر - في رأي ريفاتار - ليس هو إلا تحليل النص ، أو إن شئت قلنا التحليل الأسلوب ؛ لأن المحلل الأسلوب ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ، ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج ؛ فهو يسفر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في الأثر .

ذلك أن النص الأدبي - عنده - فريد من نوعه دائما ؛ وهذا التفرد أبسط تعريف نستطيع أن نقدمه للأدبية^(١٢) ؛ فالنص يجعلنا نجرب السمة الفردية كما يعمل البرنامج في العقل الآلي ؛ وهذه السمة الفردية هي التي تسمى أسلوبا ، والتي طلالا خلط الناس بينها وبين الفرد الافتراضي الذي يسمى المؤلف . وهكذا ينتهي ريفاتار إلى تقرير أن الأسلوب في الواقع هو النص عينه^(١٣) .

ولذلك دعا ريفاتار إلى ضرورة عكس التيار في تحليل النص ، والسير في اتجاه صفة الفردية فيه ، أي في اتجاه ذلك الأمر المجهول الذي يقال أن لا يسيل إلى دركه إلا بشطحة صوفية^(١٤) . وهكذا يبدو تحليل النص عنده صراعا عنيفا متواصلا ، يواجه به القارئ تيار العقلنة الطبيعي في قراءة النص .

٢ - استبعاد النص ، وسبيل مواجهته : طواحية^(١٥) القارئ^(١٦) :

يرى ريفاتار أن للتواصل الأدبي ثلاث خصائص تلتخص في :
- أن التواصل لعبة ، وهذه اللعبة موجبة ، يبرمجها النص ، ودور التحليل هو أن يبين كيف أن هذه المراقبة تقزم بها الكلمات .

والمنع المعين، في النص هو هذا الجهاز وشكل جهاز الإحالة والترديد هذا ، وليس هو مضمون ما هو مكرر . وهذا الجهاز هو الذي يسميه مرجعاً نصياً . إلا أن نولة المرجع النصي^(٢٠) (أو هوية الجهاز) عند سوسير تنحصر في كلمة واحدة يصاد اكتشافها متفرقة في مواطن مختلفة من النص ؛ وموزعة على طول الجملة ؛ في حين يرى ريفاتار أن المرجع النصي كامن في التحولات للمجمعة التي تعبر على معطى دلالي ما . والقضية عنده لا تعدو أن تكون عملية تنقل ؛ ذلك أن النولة الدلالية ، كعلامة المرض المعنى - يضغط عليها المكتب فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى من النص اقتضاج البران ، فتخرج في أشكال علامات أخرى ، لى في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها .

وقد اعتمد ريفاتار ثلاثاً من خاصيات الملفوظ الأدبي لتحديد المرجع النصي ، هي :

١ - النص الأدبي يتكون بالتوسع انطلاقاً من وحدات معنوية أصغر من النص الذي تولده .

٢ - هذه الاشتقاقات قائمة الذات بما أنها تكتسب بنفسها ، وأن طبيعة إحالاتها هي ذاتها كلامية ، إلا أن القطعة التي من المفروض أن تنزع إلى التقاطع فيها شبكة إحالات النص على النص هي فضاء فارغ ؛ والمرجع النصي ، الذي هو المرجع الكلامي ، يبقى ضمناً ، وإن كان القارئ يستطيع حصره .

٣ - ليست الكلمات التي تحقق الاشتقاق (التي بها يتحقق الاشتقاق) ملفوظات مباشرة أبداً ، وإنما هي ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كناية .

نقطة الانطلاق هي المعنى^(٢١) ، أو المركب المعنى ، والحاصل في النهاية هو النص الذي تدل قراءته على المعاني التي دخلت في تركيبه .

إن اشتقاق النص من المعطى الدلالي عند ريفاتار يلغى إحالة الكلمات على الأشياء ، ويعوضها بإحالة الكلمات على جهاز كلمات أو على جهاز دلالي يتوسى خارج النص .

٤ - غلود النص الأدبي وأقوم سبيل في مباشرة^(٢٢) :

إن المباشرة الشكلانية - حسب ريفاتار - هي الكيفية وحدها بلمس الظاهرة الأدبية في النص ؛ وذلك أن التحليل الشكلاني يتم بما هو خصوصي في النص الأدبي لا بغيره . ويرتكز التحليل الشكلاني على النص نفسه ؛ والنص ثابت ؛ وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات ؛ وعلى الشكل أكثر من المضمون ؛ وعلى الأثر الأدبي من حيث هو نقطة انطلاق لسلسلة من الأحداث ، لا من حيث هو نقطة وصول لهذه السلسلة ، أو من حيث هو حصيلة لها .

فمصادرات التحليل الشكلاني الأساسية تلتخص في :

وهكذا يتضح أن لا سلاح لقراءة النص الأدبي إلا الطوعية له ؛ فينبغي أن تكون الطوعية هي القاعدة الأساسية في التحليل . ولا تعني الطوعية للنص الأدبي تجنب إصلاحه أو تجنب توسيمه فحسب ، بل تعني أيضاً بناء التحليل على العناصر التي تفرض نفسها عليه وحدها . وهكذا يختلف التحليل الأسولي عن التحويل الميكانيكي المعلى ، الذي يسعى إلى إدخال الكل في قالب ، ولا يمكنه إدخال النص فيه من حيث هو مادة لسانية ، أي من حيث هو نص .

وما تفرضه الطوعية في منهج العمل عدم الخلط بين وحدة الأسلوب التي يتوصل إليها بتقسيم النص تقسيماً يراعى خصوصيته ، والوحدات المتحصل عليها بتقسيم على النص ، أي اعتماداً على الكلمة والجملة . وليست الوحدة الأسلوبية المعنية إلا مجموعة كلمات (أو جمل) مترابطة ترابطاً آخر غير ترابطها توزيعياً . فكل تحليل مبني على الكلمة للمزولة^(٢٣) مفروض ؛ لأن ذلك يفقد الناقد في النهاية إلى رفض وجود الظاهرة الأسلوبية على الرغم من أنه يشعر بسلطانها عليه .

وغير المزوف من الكلمة للمزولة الناقد حتى إلى المزوف عن مفهوم الكلمة المفتاح^(٢٤) ، وإلى مراجعة مبدأ الإحصاء في نقد الأدب مراجعة جارية ؛ إذ يبنى التحليل عن الفرضية التي ترى أن ارتفاع نسبة التواتر في الكلمة كافٍ ليحتمل منها كلمة مفتاح .

وما ينبئ رفضه باسم مبدأ الطوعية للنص الشرح الذي يبنى على مجموعة الكلمات ، مادام الشارح لا يبين فيه أن الألفاظ التي يربط بينها التوزيع يربط بينها شيء آخر أيضاً ، كما يبنى رفض الشرح الذي يحاول فيه صاحبه معالجة مجموعة الكلمات الغامضة ، أو المعنى اللطيف ، بالتقليل من حدة الالتباس أو إزالة الغموض . ذلك أن الغموض والالتباس جزء من هيكل النص الدلالي ، يقوم على قدم المساواة والأجزاء الواضحة البينة .

٣ - مفهوم الطاقة الدلالية^(٢٥) ، والمرجع النصي^(٢٦) :

إن النص الأدبي يختلف عن النص غير الأدبي . ويرى ريفاتار أن هذا الاختلاف ينبني أن يتجلى دلالياً وعلامياً أولاً ، مادام كل نص يمثل عملية تواصل . والذي يميز النص الأدبي في رأيه هو طاقته الدلالية . أما الدلالة العلامية فخطائية^(٢٧) ، أي تتجلى في الصورة الحرفية^(٢٨) ، ومرجعية^(٢٩) . وأما الطاقة الدلالية فلا تتميز من المعنى إلا خارج الصورة الحرفية .

فمركز النص الحقيقي عند ريفاتار إنما هو خارج ذلك النص لا تحت ولا هو مخفي وراءه ، كما يلجأ إلى ذلك النقاد الذين يظنون أن مقصد المؤلف أهم من النص . وهذا أمر نعتن إلى سوسير^(٣٠) ؛ فطاقة النص الدلالية الحقيقية كامنة في تملك إحالات شكل منه على شكل آخر ، وفي ظاهرة ترديد النص ما يقوله ، برغم تنوع طريقة القول تنوعاً دائماً . فقد فهم سوسير أن

تماسكاً داخلياً ، أو مبدأ ملامحة المستند للمسند إليه^(٣٧) ، ويتحقق هذا التماسك - حسب - في نطاق الجملة ، كما يتحقق في نطاق أوسع من نطاق الجملة ، وذلك بفضل الربط أو المناسبة ، في طاقة التأثير^(٣٨) بين العناصر التي تشترك في بناء الخطاب ، وفرضية ثانية تراعى العالم . ذلك وأن الكلام الإنشائي - على حد قوله - لا يتلقى حظه الخاص من الإنشاء ، ولكنه يستعير من العالم الذي يصفه^(٣٩) .

فعمليات التحويل الدلالي التي تطرأ على عناصر الكلام تجري - عنده - على صعيدين : صعيد الاختيار وصعيد التوزيع . فلذا دُرست على صعيد الاختيار كان النظر إليها من حيث هي وحدات معزولة لا يضمها نص ، وإذا فُرست على صعيد التوزيع كان النظر إليها من حيث هي وحدات تكون نصاً . ولذلك جاء حديث كوهين عن النص في معرض حديثه عن مقتضيات عملية التوزيع^(٤٠) ، بعد فراقه من الحديث عن مقتضيات الاختيار^(٤١) .

وللنص الأدبي - في تقديره - هوية بها يتميز عما ليس نصاً . ومن ثم كان النص ضرورياً للوجود ليجسم هذه الهوية . وتؤكد هذه الهوية عن تضافر ثلاثة عوامل : عامل التوزيع ، إذ يتحقق النص أخصاً عن طريق توزيع العناصر في الكلام ، وعامل التماسك ؛ إذ يضيغ النص للتماسك الداخلي بفعل تلازم العناصر ؛ وعامل العقدة الكائنية ؛ إذ يكون النص محدوداً كما يكون موسعاً ، بما أن اللامعة يمكن أن تتحقق في مستوى الركن التوزيعي^(٤٢) (تلازم المسند والمستد إليه في الجملة) كما يمكن أن تتحقق في مستوى أوسع من ذلك (الأثر بأكمله) .

وتقدر هذه الهوية - في مذهب صاحب الكتاب - اعتماداً على طبيعة العلاقة التي تقوم في مجال التوزيع بين عناصر النص المكونة . ولا يميز لطبيعة هذه العلاقة - في رأيه - إلا التبرير^(٤٣) . وظاهرة التبرير هذه هي التي تتحكم في مدى إنشائية النص الأدبي . فما حد التبرير ؟

ينطلق كوهين لتحديد التبرير من قضيتين مفروغ منها عنده : قضية التماثل وقضية التجاور^(٤٤) . يقول وإن التماثل وحده هو الذي يوجد التبرير^(٤٥) ، أما التجاور عنده فيلبي ؛ ذلك أن كل علامة تنبئ على التجاور ؛ إذ لا يمكن للدلال والمداول أن يكونا علامة إلا إذا كانا متجاورين مكاناً وزماناً .

ويوضع مشكل التبرير في الدراسة الإنشائية عمودياً على صعيد الاختيار لتعقب الوحدات المعزولة للدرس ، وأفقياً على صعيد التوزيع لدراسة النص الأدبي . ولذلك اكتمى الباحث في هذا الباب بوضعه على صعيد التوزيع .

وبعد أن بينَّ الباحث أن التبرير النصي لا يقوم أساساً إلا على التماثل ، سمح لنفسه باعتبار أن العنصر المهم في الفرق بين الشعر والنثر إنما هو درجة التماثل ، فلها - حسب - أرفع في

- أن الأدب لم يقدّم من نيات ، وإنما قدّم من نصوص .
- وأن النصوص مركبة من كلمات ، لا من أشياء أو أفكار .
- وأن الظاهرة الأدبية لا تستوى في علاقة المؤلف بالنص وإنما في علاقة النص بالقارئ .

وما خلود النص عند وفائات إلا بخصائصه الشكلية وحدها ؛ ذلك أن النص يكون أثراً غنياً إذا لم يفرض نفسه على القارئ ، ولم يسبب بالضرورة رد فعل ، ولم يراقب نوعاً ما تصرف متلقيه . قد تؤثر رد الفعل هذا تقلبات تاريخية ، أو تعطله لوقت ما ، ولكنه يحدث في المآل أو الأجل ؛ ولا تفسير لرّد الفعل هذا إلا بخصائص النص الشكلية ؛ ففي جواب قارئه تمثل العلاقة السببية الوحيدة التي يمكن أن نذكرها في تحليل الظواهر الأدبية .

إن نجاعة النص وقف على مدى لسه ؛ فيقلد ما يستريح النص الانتباه لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ، ولا يضحكه ما يلاقي القارئ من إهراء ، ولا تلتفه القراءات المختلفة . ويقدر ما تكون له سمة الصرح المشيد يختلف عن عملية التواصل الحائلي ، ويكون أكثر أدبية .

ويختلف درجة لس النص الأدبي باختلاف معاصرة القارئ للنص أو عهدها . خلا شك أن الجيل الأول من القراء يعاني من مشكلات النص أقل مما تعانيه الأجيال اللاحقة . ولا ينبغي أن يفوتنا هذا في تفصيل القراءة الأولى على القراءات اللاحقة ، فكل قراءة صالحة ؛ وتتنوع القراءات دليل على طاقة النص الأدبية الكبرى ؛ وليس معنى قولنا إن هذا النص مجعول ليخلد إلا كونه مجعولاً ليبقى دائماً مثيراً لردود الفعل .

أما النص ذاته فلا يتغير ، وشكله لا يتحول عن ثبوته . ودراسة مدى حياة الأثر لا تيسر إلا إذا اهتم فيها الدارس خاصة بهذه المسألة التي تكبر شيئاً بين سنن النص الثابتة وسنن قرائه ، التي هي سنن دائمة التغير ، دائبة الاختلاف .

النص الأدبي وقضاياه عند كوهين :

جاء بحث جان كوهين في النص الأدبي في صورة لبنة من مجموعة لبنات تكون صرح نظريته في الإنشائية^(٤٦) ، التي حدّد منطلقاتها في كتابه «بنية الكلام الشعري» ، ووضّح أركانها في عمله كتابه «الكلام السلمي» . وهذه الأركان يستغلّطها في عمله جدولان : جدول الاختيار^(٤٧) ، وجدول التوزيع^(٤٨) . ويتكون أول الجدولين من فرضية لسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين ؛ تبرّج الأولى منها إلى ما سمّاه عميداً . الثنى ، وترجع الثانية إلى مبدأ الشمول^(٤٩) ، وفرضية نفسية لسانية ، تعقد صلة بين البنية في صيغتها الشمولية ، والوظيفية في طاقاتها التائيرية . ويتكون ثاني الجدولين من فرضيتين أيضاً : فرضية أولى تراعى «النص» ، وترجع إلى مبدأ تماسك الأثر

الشعر منها في النثر بشكل محسوس^(٤١) .

بقي البحث في معيار التبرير . ولقد فقه كوهين الباحث في معيار الاختصاص ، مستأنسا برأي للشاعر الفرنسي بول فاليري^(٤٢) ، الذي أرجع معيار الاختصاص إلى إمكانية التعميض . وملخص الرأي ما يلي : كلما أمكن تعويض التعبير الذي أجراه المؤلف بتعبير آخر عكس ، بدون إلحاق ضرر بآثره ، جاز اعتبار التعبير الأول اعتباطيا ، وكلما كان ذلك غير ممكن ، وجب الإقرار بتبريره ، أي بقيام مناسبة بين التعبير الأول وظواهر أخرى في النص ، وبوجود ضرورة لاستعمال ذلك التعبير ، وتوافر هوية بها يعرف النص ، وحصول سمة من سمات الإنشاء .

وقد أرفد الباحث هذا الأساس النظري بدعامة تطبيقية ، تمثلت في تحليله ضروب التماثل التي تحدث بين العناصر المتجاورة في النص ، فإذا هي عنده ثلاثة ضروب : تماثل على صعيد الدال ، وتماثل على صعيد المدلول ، وتماثل على صعيد العلامة .

إن مظاهر التماثل بين الدوال تدخل في باب التجانس ؛ إلا أن كوهين لا يخرج من هذا الباب مظاهر المطابقة الصوتية والصرفية ، أو تلك التي ترجع إلى المزية في الجملة ، والتي رأى لها جاكوبسون دورا رئيسيا ، ولكن أبرزها في ذلك عنده مظاهر التماثل الصوتي .

وقد انطلق بما يلاحظ في الكلام العادي ، فقرر أنه إذا كان غير ممكن الاستغناء عن حدّ ما من التبريع الصوتي^(٤٣) في الكلام العادي ، فإن من قواعده الصرفية ما لا يميز مظاهر التماثل البالغ ، إلى حدّ أنه لا يميز الترادف إذا تعلّق الأمر بمدلول واحد (إذا قلنا « ابن خلدون » فتمثّل أن تردده بقولنا « صاحب المقدمة ») . والأمر في الشعر بالعكس ؛ فإذ التماثل الصوتي هو الفاعلة فيه . إنه الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنى .

وفي اعتقاد الباحث أن التبريع الصوتي يعرض لمجموع الظواهر الصوتية ، المهمة منها وغير المهمة^(٤٤) . فإذا عرض للظواهر الصوتية المهمة فهو التبريع الصوتي^(٤٥) ، حيث يكون التماثل بين الصوائت^(٤٦) ؛ وإذا عرض للظواهر الصوتية غير المهمة فهو التبريع المقطعي^(٤٧) ، حيث يكون التماثل بين المقاطع^(٤٨) في عددها أو توزيع النثر فيها .

هذا التماثل هو الذي يسميه في سويسر « التبرير النسي » . وإنه لتبرير يحصل في بيت الشعر ، وقد يتسع إلى النص بأكمله . ويرى كوهين أن لا أهمية لهذا الضرب من التبريع الصوتي في حدّ ذاته ، وإنما أهميته في كونه يحيل القارئ على التكايف الذي بين المدلولات ؛ إذ ليس في الكلام إلا المعنى . والوهية الصوتية - في رأي الباحث - تدل ولكن لا بشكل مستقل . إنها تحيل هي

نفسها على المعنى فتشير إلى خضوعه لمبدأ الوهية .

وحاصل رأي الرجل في القضية أن ليس مصدر اللذة في التكايف بين الدوال ، ولا في التكايف بين الدوال والمدلولات ، وإنما في التكايف بين المدلولات . وتعد القافية مثلا وأقبا في هذا المقام ، على أساس أنها تكون مكافئة دلالية خصوصية .

وعما يناسب هذا المحلل من الشواهد العربية القصصية التي رثى فيها أحمد شوقي أباه ؛ فقد تضمنت القصيدة واحداً وثلاثين بيتا ، قلّمت مقاطعها^(٤٩) على الثنية في الغالب (٢٣ من ٣١) . وقد كانت الثنية في القصيدة متصلة بمعنيين هما عمدتها : معنى عظيمة شأن القعيد (ومن ثم معنى عظيمة المصيبة) فإذا بالفقيد واحد كائنين :

أنا من مات ومن مات أنا
لنسى الموت كلانا مرتين
نحن كنّا مهجة في بلدن
ثم صرنا مهجة في بلدنين
ثم عشنا مهجة في بلدن
ثم تلقى جيّة في كفننين
ثم نحسى في (عيل) بصدنا
وبه نبحث أولى البعثتين

ومعنى ثنائية الكون واتسجمله :

هلكت قبلك ناس وقوى
ونعى الناصون غير الشقلين
حامية للسره وإن طال المسى
أخذ يأمله بالأصفرين
إن للموت بدا إن ضربت
أوشكت تصدع شمل الفرقلين

حيث يتضح أن صيغة الثنية يقتضى حولها في المقاطع تحيل على العلاقة التأثيرية الحاصلة على صعيد الدلالة ؛ فالصيغة في الفقيد مصيبة كونية . وعن التكايف بين الشاعر والقعيد انجر التكايف بين الكائنات ؛ ففى مثل هذه الحال يحصل التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه^(٥٠) .

أما مظاهر التماثل بين المدلولات فتدخل في باب الترادف ، الذي يتحدد فيه النص الإنشائي بكونه مرادفة تأثيرية واسعة للمدى .

ويذكر كوهين من ضروب الترادف بين المدلولات : التعريف التي لا تملو - حسبه - أن تكون جلا يكرّر فيها المستد معنى المستد إليه ، مثل أن نقول : المرّاب هم غير المرّابين^(٥١) ؛ والبيهيات ، مثل أن نقول : بيده اليمنى خسة أصابع^(٥٢) .

القسم الثالث : تذكر الوصل ، في الماضي : الأبيات : ١٢-٤
والقابلة بين القسمين هي بين ما يؤمل حصوله في الحاضر ،
وما قد حصل وانقضى في الماضي .

والقسم الثاني أطول القسمين ، لما فيه من حق المطالبة
للعاشق ، ومن واجب الامتنال على المشوقة . وهذا القسم يمر
بخمسة مراحل واضحة المعالم ، تمثل شريطاً ذا خمس لوحات ،
تعرض مظاهر الوصل التي كانت :

- تحقيق الوصل : ٤ - ٥ (تلاقيا) .
- ثمرة الوصل : ٦ - ٧ (قبلة) .
- إبطار الوصل الطبيعي الجماد : ٨ - ٩ (الوادي ،
الغدير ، النخيل ، الماء) .
- إبطار الوصل الطبيعي المتحرك : ١٠ (شادية ، شاد) .
- تحقيق الوصل : ١١ - ١٢ (موعد ، نلت ما نلت ،
أفراحي ، أحيادي) .

هذا الشريط متعلق من حيث هو ينتهي بالمعنى الذي بدأ ،
وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوامة حركة
الشوق التي تترقى فيها العاشق .

ونرى أن الفعل هو أهم عنصر لغوي أسهم في مبنى القصيدة
وإجلاء معناها ؛ فقد استعمله الشاعر فيها ٢٣ مرة ، لكنه لم
يستعمل المضارع إلا مرتين : « يحنو » و « أحسن » ، غير أنه
كان دالاً على الماضي في كليهما ؛ دل على الماضي في « يحنو »
بتثنيه بفعل « تذكرى » ، وفي « أحسن » بمروره مفتاحاً .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدال على المستقبل ؛ وهي
كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدل على الحاضر أو المستقبل ؛
ما عدا فعل « تاديت » في السالط ، أي في القسم الأول ؛ فهو
الماضي الوحيد الذي دل في القصيدة على الحاضر . هو حاضر
التكلم ، وهو دليل واقع الماشق الحاضر ؛ إذ لم تن له إلا القدرة
على النداء . وليس هو نداه لأن يرجي منه جواب ، وإنما هو
النتيجة ؛ هو أبلغ ما يصور ضعف العاشق في وضعه إذ ذاك .

وتتضمن الأغنية - هذا الفعل الماضي المذكور - عشرة أفعال
ماضية أخرى ، ترد كلها في القسم الثاني ، مفترقة كلها بمعنى
الماضي البعيد ، من حيث تعلّقها جميعاً بفعل الأمر « تذكرى »
تعلق الفرع بالأصل ؛ فهذه الأفعال الماضية تستوي جميعاً في
درجة ثنائيتها ، دون درجة فعل الأمر « تذكرى » المتردد .

أما بقية الأفعال ، وعددها عشرة فمتباين فعل يفيد التهيؤ ،
وتسعة منها أفعال أمر .

فالقصة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال
« الأمر » فيها فصيح ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها
جمل الأفعال الباقية .

والمعارف التي يعاد استعمال جزء من مدلولها فحسب^(١) ،
مثل التعبير التالي : في بيتنا هناك رجل .

فيري أن مثل هذه الأساليب عظورة في النثر ؛ لأنها مجردة من
كل طاقة إخبارية ، وأنها في الشعر بالعكس . وعلى هذا الأساس
يتخذ الشعر - في رأيه - يكونه كلاماً قوامه التريديد المجرّد .

ولكن كانت الأمثلة السابقة ونظائرها عظورة في النثر جائزة في
الشعر ، إنها لا تعدّ مع ذلك في حالاتها تلك من الشعر . وهذا ما
دفع الباحث إلى ضرب أمثلة أخرى من الشعر الرسمي ، مختلفة
في المدى والنوع . ونكتفي بمثال واحد من الشعر العربي ، نوضح
به القضية : قصيدة « أغنية » لأحمد شوقي ، ونقتصر على مظهر
واحد يباين فيها ، هو استعمال الفعل :

تقع قصيدة « أغنية » في ١٢ بيتاً^(٢) ، وهي قصيدة غزلية
موضوعها التبرّج بالشوق المرحّح :

ي مثل ما يك يا قمرية الوادي

تاديت ليل ، لغومي في الذجي نلدي

وأرسل الشجو أسجاسها مفصلة

أو رددى من وراء الأيك إئتسدي

لا تكتسى الوحيد ، فالجرحان من شجن

ولا الصباية ، فالتمصان من واد

تذكرى : هل تلاقينا على شفا ؟

وكيف بل الصدى ذو الغلة الصادي ؟

وأنت في مجلس الرّيحان لأصبة

مسسرت من سلسر إلا إلى نداد

تذكرى قبلة في الشمر حاكسة

أضلها فشت في لفرقك المصادي

وقبلة فوق حخذ ناصم عطر

أبى من الودود في ظل الندى العاصي

تذكرى منظر الوادي ، وجلسنا

على الغدير ، كصفورين في الوادي

والنخن يحنو علينا رقة وجوى

والماء في قديمنا رائح غدا

تذكرى نعمات ها هنا وهنا

من لحن شادية في الشّوح لو شاد

تذكرى موهبا جاد الرّزمان به

هل طرت شوقاً وهل سابقت بيملى ؟

فنت ما نلت من سؤل ، ومن أسل

ورحت لم أحسن أفراحي وأحيادي

نرى هذه القصيدة تنحصر لقسمين متباينين واضحين :

القسم الأول : لوحة الفراق ، في الحاضر : الأبيات : ١-٣

أو الذي في قوله :

تَمَرَّ من المسائل والجبال

يسأل لوق عالم ، خلف عالم (٢٧)

إنَّ العنصر الذي يتردّد يكون هو ذاته في المتزتين ، ويكون في التلزّة الثانية غيره في التلزّة الأولى في الوقت نفسه ؛ فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنما هو تأثيري . وهو يعود إلى مسألة الحلّة ؛ فالترديد يضمن تضاعف الحلّة ؛ والعنصر المردّد أقوى من العنصر المفرد .

ويرى الباحث أنّ التّرديد يحقّق في العملية الواحدة التّجوز ، وفي الوقت نفسه يحوّثه ؛ إنّه يحقّق التجوز بفضل التّرديد (لأنّ التّرديد محظور في الكلام البشري) ، ويحوّثه بفضل تغيير العامل (إذ العامل في الاستعمال الأول : المفهوم ، وفي الاستعمال الثاني : التّأثير) . إنّ التّرديد لا يغيّر ولكنه يغيّر ؛ لذلك كان الكلام الذي يضمن للتّرديد كلاما تأثيريا . وبذلك يتضح أنّ الشعر يقول ويعيد ما يقول ليحقّق هدفه الأسمى ، ألا وهو السمو بالكلام ، لا بتجديد الكلام ، على غرار ما تمّ لشوقي في البيت التالي :

حظها حظها رويدا رويدا

كم إلى كم تكيد للرّوح كيدا (٢٨)

حيث ضاق مجال المادة الصوتية (إذ يلخصّ كامل البيت الكلام التّالي : حظها رويدا كم تكيد ؟) ، واتّسع مجال العلاقة الدّلالية ؛ إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التّسرّع (حظها حظها) ، والإغراء بالتهلّي (رويدا رويدا) ، والتّعبير عن الضجر (كم إلى كم ؟) بما بلغ مبلغا خطيرا في الضّرر (تكيد ... كيدا) .

إنّ الكثير من قضايا النصّ الأدبي التي طرقها كوهين مفتقرة إلى تكملة أو زيادة تهلّيب ؛ وليس ذلك إلا لأن صاحبتنا صرفت عن البحث في الشعر والطاقة الشعرية أولاً ، لا إلى البحث في النصّ وقضاياها . فلماذا جاء بحثه في النصّ الأدبي رهين علاقة النصّ بالإنشاء فلان الباحث من علماء الإنشاء الذين سافخوا يتشئون الفرق الحقيقي بين الشعر وغير الشعر (لو التزم) .

وهكذا انتبه إلى أنّ الشعر يقوم على منطق الهوية ، في حين يقوم غير الشعر على منطق الاختلاف . ويرجع مبدأ الهوية في رأيه إلى مبدأ التّبرير . وعماد التّبرير عنده التّماثل ؛ وبجامع التّماثل ظاهرة التّرديد ؛ وقيام التّرديد الطاقة التّأثيرية لا الطاقة المفهومية . وإنّ التّرديد ليعمل في المعنى وفي المعنى وحده ، لا في الأصوات ، حتى وإن صاحب ترديد المعنى ترديد صوت . فليس في النصّ عنده إلا المعنى ، ولا رجعة للنصّ إلّا في ترديد وحدّات معيّنة فيه ، ولا سبيل له إلّا ما يكون له من طاقة يميل فيها بعضه على بعض .

فالأمر هو عماد الأغنية ؛ ويؤكد فيها ذلك :

١- المائدة : فأريتم من أفعال الأمر متنوعة المادّة ، ترد مع فعل البهي الوحيد في القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ؛ ومضة تشترك في المادّة والصيغة والمعنى ، أي أنها تمثّل فعلا واحدا متردّدا .

٢- الإسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوي التّردّد في التفصيّل (قمرية) ؛ وأفعال القسم الثّاني فاعلها المشوقة (ليل) .

٣- التوزيع : الخمسة الأولى متفرّقة في القسم الأول ؛ والخمسة الباقية :

(أ) تحتلّ الصّدارة في أبيسّات من القسم الثّاني ؛ فهي مطلّاع ، لها أهميّة عروضيّة .

(ب) وترد مفصّولة عن بعضها بعضا بمساقل تكاد تكون متساوية .

٤- المعنى : كلّها يفيد الحثّ .

يتّضح هكذا أنّ العوامل كلّها تضاعفت لتجمل القصيدة كاملة ملبسة في فعل واحد هو فعل « تذكّري » .

فالعمل في هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصل في التّعبير عن حيوية الأحداث ، لكنّ الأحداث التي قدّمت لنا لا نراها فيها هذه الأغنية إلّا في ذاكرة الشّاعر . بمقتضى غلبة الأمر - ولا نجد فيها إلا حدثا واحدا يجاه الشّاعر في حاضره ، هو حدث التّناءه ؛ وندبت .

أما أغنّي الأغنية من أي دليل على المستقبل ، فيقترب بشيء غير قليل من المرافة والبأس ، يتّوج هذه الصّبيحة إلى تنهّي به الأفرح والأعياد (أفراسي وأحيادي) ، لكنّها أفرح وأعياد انطفأت أنولهما منذ زمان ، ولا أثر لامل في عودتها .

ويلاحظ كوهين بعد ذلك أنّ ليست عملية التّرديد هذه من حيث هي ظاهرة عزيزة للتّصانيف الشعرية فكرة جديدة ؛ إنها موجهة في نظرية جاكوبسون في التّكافؤ ، إلّا أنّ جاكوبسون يعدّها مبالغا مفهوميا في حين يعدّه كوهين تأثيريا .

بقي التّماثل بين العلامات ، وليس هو إلا التّرديد ؛ هو ترديد العلامة المعينة ، أو العلامات المعيّنة في صلب النصّ الواحد ؛ هو كالتّرديد الذي في قول شوقي يخلّط الأستاذ :

٤٣- عليموك من سلطنتهم ، فليهمم
أسن القلوب وملكتها عليموك ؟

٥٨- يبرميك بالأمم الرّومان ، وتبروك

بالفرس واستبدلته يبرميك (٥٩)

وليس معنى ذلك أن كل شعور يولد الإنسان ؛ فقد يعلق الغموض بالنص الجبري ، ولكنه لا يتجاوز فيه مستوى اللغز ، فيصبح من الصبر مع هذه الدوال تفكيك الرسالة . أما الغموض في النص الشعري فيخلق بالمدلولات . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول ، ولكنه يحيل القارئ على مدلول غامض . وهكذا لا ينبغي أن يصحب صفة الغموض في النص الشعري أي معنى عجبي .

ويلحق بتفكير كوهين في النص مفهوم تكامل التصور^(١١) ؛ وقد عرج عليه الباحث في غير معرض حديثه عن النص أيضا^(١٢) ، ولم يتوسع فيه بقدر ما توقّف عنده لرفع التباس محتمل في تقدير حقيقة وحدة النص ، ذلك أن بعض النصوص قد تكون له وحدة قائمة فيه لتوافر حد أدنى من الإنشائية ، ولكنه يبقى مفتقرا في بعض جوانبه إلى تكملة توجد في نص آخر ، تتوسع بها طاقته الإنشائية . والرأي عند كوهين أن فكرة تكامل النصوص لا تقضي على إمكانية وجود النص في إطلاق علوي ، حتى في هذه الحالة التي تكون فيها بعض جوانبه متعلقة بجوانب في نص غيره ، بل تدل على أن بعض النصوص يقبل حدين : حدًا أدنى ، وحدًا أقصى .

وهذا يدل مرة أخرى على أن صاحبنا لم يكن مهتمًا باستقصاء القضايا التي يطرحها النص ، ولا أن يسوي بين ما طرحه منها في التحليل ، بل الاختصار على درس ما يتصل منها بنظرته في الإنشائية . ولم نعلم فيها - ونحن ندرس النص الأدبي - أن أسماء تكشف لنا حقيقة .

بقي حد النص وتقدير وحدته ماديا . وهذا أمران دروسهما كوهين في كتابه في غير مقام بحثه في النص ؛ حيث وضع مشكل القصر والطول في النصوص ، وانتهى إلى أن حدًا مضبوطًا يتجمّع في كل الأثر الأدبي ، وأن هذا الحد مرتبط بوحدة الأثر ، وأن الشعر أخرج إلى هذه الظاهرة من النثر ، لا سيما وأنه يمكن تقدير المسألة الكافية التي تستغرقها القصيدة لتفرز حدًا معينًا من الإنشائية .

انطلق الباحث من رأي للمشار إيجار بر^(١٣) ، الذي ذهب إلى أن حد النص وحدته يتحكم فيها عاملان الحدة والمدى^(١٤) ، وأن هذين العاملين متساويان تناسبا عكسيا ؛ فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس . فلاحظ كوهين أن هذا الرأي يحتاج إلى تعديل جوهري ؛ فالعاملان اللذان يتحكمان في حد النص ووحدة عنده إنما هما عاملان : الوضوح/الغموض ، والحدة/المحدّة^(١٥) فكلما قوى جانب الحدة في النص ضعف جانب الوضوح ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أن الحدة يمكن مقايستها ، في حين لا يبدو من الممكن مقايسة الوضوح . وقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض في الأثر ، بتأها على ظاهرة التقابل ؛ فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا أمكننا وضعها في جهاز تقابل . وعناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة بحسب بنية الخطاب الذي ترد فيه . ولما كان الكلام الإخباري قائما أساسا على التقابل ، والكلام الإنشائي مجردا منه ، اتضح أن حدًا من الغموض واجب الوجود في النص الإنشائي ؛ فكل شعر يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإنشائية . ولذلك يستحيل ترجمة الشعر أو نقله إلى كلام واضح ، من غير تحريمه من إنشائيته .

الهوامش

Structure de langage poétique, Flammarion, Paris.

Littérature

Malherbe (1842-1896)

(٤)

(٥)

(٦) ص ٧١

(٧)

La production du texte, Ed. Seuil, Paris.

Le tout langage, Flammarion, Paris.

Essai de stylistique structurale, trad. de l'Anglais par D.

Delas, Flammarion, Paris.

(١)

(٢)

(٣)

(٤١) ياتى كويون في هذه التعللة بجاكوبسون في نظرية التكافؤ (L'equivalence) ، إلا أنه يختلف فيها منه من ناحيتين أساسيتين : فجمال التكافؤ عند ماسينا المعنى وحده ، وطبيعتا تكافؤية لا مفهومية ، انظر ص ٢٠٢-٢٠٣ . وللاضاح أن كويون يسمى التمثال الذي يراد النص الشعري ، والذي يتحكم في إنشائيته ، (المولد التأثري) ، انطلاقاً من تسمية جريغيس (Greimas) مجموعة التكافؤ التي تضمن وحدة النص الدلالية (انظر ص ٢٠٣) .

Paul Valéry (1945 - 1871)	(٤٢)
la recurrence-	(٤٣)
non pertinents / pertinents .	(٤٤)
l'homophone .	(٤٥)
phonemes .	(٤٦)
la prosodie .	(٤٧)
syllables .	(٤٨)
mois - rimes	(٤٩)

(٥٠) وريت في و الشوقيات ، ج ٣ ص ١٥٤ ، ولد تحدثنا عن هذه الظاهرة في أطروحتنا و خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ، باب النثية .

(٥١) هذه ترجمة للمثال الذي ذكره كويون .	
(٥٢) انظر الملاحظة السابقة .	
(٥٣) ومثل في رأينا حالة من الحالات الواجب إلتفاتنا بالإتياع .	
(٥٤) الشوقيات ، ج ٤ ص ٨٧ ، وهذا شاهد التفتاه من أطروحتنا أيضا ، انظر باب الفعل .	

(٥٥) و الشوقيات ، ج ١ ، ص ١٦٣ ، البيت ٤٣ ، ٥٨ .	
(٥٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠ ، بيت ١١ .	
(٥٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٨ ، بيت ١ .	

Poe, Edgar (1809 - 1849) clarte / obscurite, intensite / neutralite .	(٥٨)
Intensite / duree	(٥٩)
obscurite / clarte, neutralite / intensite.	(٦٠)

intertextualite	(٦١)
انظر ص ٩٩ و ص ١٦٦-١٦٧ من كتابه .	(٦٢)

Roland Barthes (1915 - 1980), le degre zero de l'écriture, (A) Editions du Seuil, Paris, 1953.

Unité	(٦٣)
انظر ص ٧ و ٨ و ٩ .	(٦٤)
Sequences verbales	(٦٥)
ص ٨	(٦٦)
ص ٨	(٦٧)
Operation mystique	(٦٨)
Docilité	(٦٩)
انظر ص ١١ و ١٢ و ١٣ .	(٧٠)
Mot isolé	(٧١)
Mot-claf	(٧٢)
signification	(٧٣)
Paragramme انظر ص ٧٥ - ٨٨ .	(٧٤)
Discursive	(٧٥)
Linéaire	(٧٦)
Referencielle	(٧٧)
Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) .	(٧٨)
Hypogramme	(٧٩)
Le sém	(٨٠)
انظر ص ٨٩ - ٩٠ .	(٨١)
Theorie de la Poétique	(٨٢)
Ans paradigmatic	(٨٣)
Ans syntagmatic	(٨٤)
مبدأ النفي (principe de negation) ، ومبدأ الشرح ؛	(٨٥)
(Principe de totalisation)	
la coeurrence du predicat au sujet	(٨٦)
"Correspondance" Pathétique.	(٨٧)
للنقطة ، ص ٣٥ - ٣٦ .	(٨٨)
فصل و النص ، ص ٢٠١ - ٢٤٢ .	(٨٩)
الفصول ص ٤١ - ١٩٨ .	(٩٠)
Syntagme	(٩١)
Motivation	(٩٢)
coextensive / similarite	(٩٣)
ص ٢٠٢	(٩٤)

عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس

حسن المبحث

لم يزل التحليل اللغوي والأسلوبى للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عنابة كاشية^(١). ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث في لغة الأدب وأساليبه؛ ذلك أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي يعتمد عليه في وجوده واستمراره.

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة التقنية من زاوية لغة العمل الفني وأساليبه، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس، بوصفه نموذجاً جيداً لاستعادة تاريخ القصة اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه. ومن ناحية أخرى تلغز الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلووين من أساليب النص التي يتم بها النقد الأدبي المعاصر، هما: المونولوج المروي narrated monologue والإدراك المختل represented perception. وأخيراً يحاول المدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس «هل ورق سلوفان» من منطلق لغوي وأسولي، يضع في حسابه التكنيكن المشار إليها. وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معني بشيئين أساسيين يتلzan إطار هذه الدراسة: الأول؛ هو تحديد المشكلة، والآخر؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية. وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة لو فرغنا من هذا السواء.

١ - عن اللغة في نقد يوسف إدريس:

إن النموذج الذي نلغى عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس؛ وهو كاتب مصري ثالث أعماله شهرة واسمة بين جمهور المثقفين والدارسين، عرباً وكثراً أو غير عرب. فلذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجنتاها - على قلتها - تكاد تستغنى استحياء، إما في كلمات حابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه^(٢)، أو في كلمات مشابهة، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية^(٣). لقد كانت القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق - من ناحية - إلى مشكلة «الازدواج اللغوي في اللغة العربية»، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية، كما أنها - من ناحية أخرى - كانت تنتهي إلى الانتصار للغة القصصية، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم، والدعاع عنها في معظم الأحيان.

١ - ١

إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي «عبد الجبار حباس» في شكل تعليق على مجموعة «لغة الأي آي»^(٤)، ثم في مقالة أكبر

ومعها يكن من أمر، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية^(٥) حظاً في عنابة بعض الدارسين بلغته. وأقدم إشارة حقيقية

الدراسات التي حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس ، برغم أنه — أي إدريس — قد كشف عن أسلوب شخصي لا تحطه العين — أسلوب يتميز بحسنة وبهاشة ، وبساطة — منذ مراحله المبكرة في الكتابة^(١٦).

وصومخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنياتها في السرد عند إدريس ، ويلاحظ كذلك أن كلمات وتركيبات من الفصحى تكتسب ظلالاً من لغتي من العامية . وقد سنى عبد الجبار عيسى مثل هذه العبارات « فصحة المفردات عامية الروح والدلالة »^(١٧) . ولكن صومخ يرى — من ناحية أخرى — « أن الجمل المكتوبة في الفصحى تكشف عن تأثير في بنائها من قبل العامية . وهو يلاحظ — في نطق التركيبات — وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة »^(١٨) .

أما من الحوار في الأعمال الأولى لإدريس ، فيلاحظ صومخ أنه « إما على غمما ، وإما خليط بين العامية والفصحى — إجمالاً يبدأ الواقعية . ولكن الحوار يأخذ وتيرة أخرى في الأعمال الأخيرة ، خاصة « بيت من لحم » ، فهو هنا ليس ذا طبيعة موقفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد . كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار . الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري ، خالصة من المواجهة الإنسانية المطفة » . ويؤكد صومخ « أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يسود إلى جانب حوار مكتوب بعامية خالصة » . وصومخ على وعي بأن « العامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمة المتحدثين ، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه ، ووظيفة الحوار في النسيج السردى ، هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار »^(١٩) .

وعيسى الناقذ في تعرف ما يشه الثورة الأسلوبية في أعمال إدريس الأخيرة ، عصارته من روح الأسلوب الفصيح : « جمل قصيرة متتالية ، على عكس الجمل الطويلة في الأعمال الأولى . ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل في الجمل القصيرة : « وما نحن فطير ، وبالمرية ويك أطير ، الأرض وأطير »^(٢٠) . كما نلاحظ ظاهرة جديدة هي تركيب الجملة الذي ينتهي بالفعل . ويقول الناقذ عن هذا التركيب إنه غير تقليدي ، وغير ملحوظ في الفصحى ، بل إنه نادر حتى في العامية الماصرة »^(٢١) . وهو يرى أن هذا التركيب يحدث في سياقات بعينها ، ويعطى مثلاً من قصة « بيت من لحم » (عصر الجمعة يحيى ، يصاح يقر الباب ، ولليلد المملوعة يستسلم ، وحل الحبيب يرتع ، . . .) . وقد ضرب مثلاً آخر حيث المقول يكأن أولاً : (ملة لئس . ملة لوى . ملة أسم)^(٢٢) . وقد تختلف مع صومخ في رد هذا الأسلوب إلى الفصحى^(٢٣) ، ولكن الأكثر أهمية أن الناقذ يرى في وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب . ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هي أنه يفسخ الشعور بمثل لا مقبول في منطق معكوس . إن ظهور فكرة كلمة بعمل يجعل مقولة رأساً على عقب ، لا تكاد تغفل في إنضائه لإيقاع بعدم الانسجام والتناقض — نظراً لأن نظام الجملة مقولوب تماماً عما هو عليه في الفصحى . والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماماً في مثل هذا السياق^(٢٤) .

إن الظاهرة التي تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تمزج بظاهرة

بعتوان « اللغة عند يوسف إدريس »^(٢٥) . وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى ، فإن تناوله التقى يتميز بوعي أعمق ، من مقدم ، جنبه الوقوع في مشغلة الغيرة والدفاع .

لاحظ عبد الجبار عيسى أن يوسف إدريس ينتج في « اللغة لأعمق الحقائق التاريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الزمنية وأشباههم الصغيرة ، يروى بلغتهم الصادقة النابضة ، ويوق عن طريق التصفية الحميم تلك الحياة ، في عو المسئلة التي تلمسها في الأدب الذي لم يتح له التصح والتكامل بين القصص وأبطال قصصه »^(٢٦) . وهو يصرر لثقافة مشكلة العامية والفصحى مدخلا لدراسة اللغة عند إدريس ، بأن « العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدت إلى السرد ، فليس يوسف إدريس بالمصحف كما حين يقص (إذا فهنا القصص على أنها مجموعة تركيبات متصلة عن لغة الشعب) ، وهذا لا يعنى بالضرورة أنه على اللغة ، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين . . . » إن هذا الخلط الجديد للغة لا يقتصر دالماً بتحويل لغة الشخص العامية إلى فصحي (. . .) وإنما يتدخله إلى تحويل العملية المتداولة إلى عامية فنية نابضة ، أي أن الخلط هنا ليس تحولاً من لغة إلى أخرى ، ولكن خلق مستوى جديد ووعي في اللغة نفسها »^(٢٧) . وهذا المستوى الجديد « لا ثالثة » فيه بل هو « جزء من السياق ، وعصر من عناصر الأداء القصصى عنده »^(٢٨) . ويشير عيسى مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة « تنمد شخصية القصص الفنية بشخصية يحل القصة . . . وتلاحظ استزاج العبارة بالحدث بالشخصية » ، وهذا ما يدل « على أهمية الصنف في تشكيل حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حديقها . . . »^(٢٩) .

وأخيراً فإن « هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها ، بل من إسلمها في خلق أدب جيد رفيع » ، وإلا فهي في القصص التي يبط فيها مستوى القصص ، تبقى مجرد أسلوب أو نيج يترجمه الفنان دون أن يبتلى على أهمية خاصة بمزج من مستوى القصة »^(٣٠) .

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عيسى هي : (١) حرص إدريس على « الجمع بين الفصحى والعامية جميعاً . . . يتطوى على التوفيق التني الذي يلقي بينها الجملدة فإذا ما لغة جديدة » (٢) أهمية هذه اللغة في خلق أدب جيد رفيع ؛ (٣) تصد فيه شخصية القصص بالشخصية الفنية في القصة . وحل نحو ما رأينا يؤدي أنكماد من اللغة في العمل القصص إلى أنكماد من التكنيك الذي يستغتمه القصص في علاقته بالشخصية داخل العمل الفني .

ولسوء الحظ لم يتح هذه الحظوظ اللغوية والأسلوبية أن تتوحد في نسج النقد الأدبي عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدي إلى قراءة عميقة لأدب الماصير . ومنها يكن من أسر ، فقد أسسك بالخط أحد الباحثين للمتمدين بالأدب العربي ، هو ساسون صومخ الذي نشر بمجلة الأدب العربي التي تصدر في هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها « اللغة والموضوع في قصص يوسف إدريس القصيرة »^(٣١) . وهو يرد — في بداية مقالته — للملاحظة نفسها السابقة الذكر ، حول لغة

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كوبر شويك أن الفاعلة هي أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامة ، على حين يحتفظ بالعربية المعاصرة في أجزاء السرد . ولكن ثمة تحولا ملحوظا ذا أهمية قد حدثت في السبعة عشر علما التي تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس القصصية (أخص ليال - ١٩٥٤) وبمجموعة (بيت من لحم - ١٩٧١) ، فعل حين أن القصص المبكرة تخلط بتعبيرات عامية (شعبية) وكلمات دارجة حتى في السرد ، فإن العكس هو الحال في قصة « بيت من لحم » : حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط ، بل الحوار أيضا مكتوبا باللغة القصصية (ما عدا عبارة « يا عيب الشوم » في ذلك الحوار) . ويعلق كوبر شويك على هذا الموقف المتعكس بأنه في كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوي ، بشكل لا يتفصم ، بمعنى القصة . فالخبيثة والقوة اللتان تثيرهما حيلة الناس العالدين سيكون من الصعب التعبير عنها بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية . ولما التأثير الرصين إلى حد ما ، وتقليدية القصص ، من ناحية أخرى ، فتبدو أكثر التصاقا بالمحيط غير المحلي ، وبالرمزية التي كتب بها كثير من القصص في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ولهذا فإن تفادى ل تردد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغير عميق في نظرة إدريس الفنية (ص ١٢١) .

في الجزء الثامن من حديث كوبر شويك عن لغة إدريس وأصاليه يشير المؤلف - مطبعا أمثلة من قصص لإدريس - إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد في أعماله المتأخرة (منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات) التنافس والبخرية وسيلة لإبراز اللاعقلانية في الظروف الموجودة والاحتجاج عليها ، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة ، الذي ظهر عنده في الستينيات . ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصرا لما سماه إدريس به « التدخل من آخر التأثيرات للحلوة ، وتجربو نفسه من تأثير جوركي وتشيكوف » (ص ١٦٤) ، كما وثقت الاستخدام اللغوي في إعطائه جوهر من التواطؤ والغش والإحباط في قصصه الأخيرة (ص ١٦٥) .

وإن الجوانب الأسلوبية ، يلاحظ كوبر شويك ما لاحظته صوميخ حول قصر جمل إدريس في قصصه المتأخرة ، ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح الثلاثة لثلاثيته عند إدريس (ص ١٧٠) . ولكن أن تقابل بين هذه التركيبات شبه التشكيكية paratactic والتنظيم تحت التشكيكية hypotactic للقصص المبكرة عنها لا يبدو أمرا مبررا في رأي كوبري شويك ، حيث يلاحظ أن المثل الذي أعطاه صوميخ من قصة « أرخص ليالي » لا يختلف كثيرا عن جمل مبرورة في قصة « بيت من لحم » (انظر ص ١٧٠ وهاش رقم ١٦٩ من الصفحة نفسها) .

ثم يلاحظ كوبر شويك عند إدريس أسلوبا يقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة الجمل القصيرة ؛ هو أسلوب ال anadiplosis ، ويعني تكرار الكلمة الأخيرة من كل جملة في بداية الجملة التي تليها (ص ١٧٠ - ١٧١) . ويرى أن المثل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطرابا في تركيبها النحوي قد بدأ يتفشى بشكل تدريجي بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١) . كما يلاحظ وجود التكرار في هذه المرحلة ؛ تكرار الأفعال والمبررات للتشكيكية في تركيبها (ص ١٧٢ - ١٧٤) . وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجنتاس والغالية ، من أجل خلق زوْن خاص (١٧٤ - ١٧٥) .

أخرى ، حيث الأسلوب لا يختلف مع القصص في هذه المرة ، ولكنه يقع تحت غط استعماري أولقة فنية . والأسلوب الجليد يتقسم إلى قسمين : (١) تغييرات متناقضة في المرحلة الأولى من أعمال إدريس ، « انتصار الهزيمة » . ولكن هذه التغييرات قليلة ، ودالة بشكل مباشر . و (٢) في المرحلة الثانية تكثر التغييرات المتناقضة ظاهريا ، وهي ذات قيمة موحية وليست مباشرة . والتناقض هنا أكثر تعقيدا ، وعمل بظلال من المعنى ، حيث تمسك التغييرات الحاملة لللاعقلانية وانكسار المنطق : « قاعك القعة ، إشباعات النور غير المرئي » (٣٧) . وأخيرا يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللاعقلاني نفسه أحيانا في استخدام بعض الأدوات التي تنقل إحساسا بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ ، من مثل استخدام « لكن - كالما » ، « وإن كانت - لكن ... برغم » (٣٨) .

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التي استخدمها إدريس وجربها في قصصه القصيرة . وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يمثل هذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها . ويمكن القول - في هذا الصدد - إن تغير الموضوع استيعب تغير الأسلوب وليس العكس . وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس .

١ - ٣

ومن الأعمال الأخيرة المهمة التي تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية في ليدز هولندا أيضا ، وهو بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة - مؤلف مصري معاصر » (٣٩) - من تأليف كوبر شويك . وفي هذا الكتاب فسرنا عن اللغة عند إدريس : الأول يتبع كلام المؤلف من المرحلة الواقعية عند إدريس ، ويعطى المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ - ١١٤) ، والثاني يمثل جزءا ثانيا من الفصل الرابع ، الذي يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس . وفي هذا الجزء المعلن به « الموضوع والتشكيك » يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنوية (١٦١ - ١٧٠) ، وجوانب أسلوبية (١٧٠ - ١٨٠) ، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ - ١٨٤) ، ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ - ١٩٠) ، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف في القصة ، والصورة ، وبعض جوانب النقص الأسلوبية والبنيوية .

أما ملخص ما قاله المؤلف في الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامة في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتأثير الواقعية الاشتراكية (٣٩) ، وهو ما ألحق إليه عبد الجبار عباس وإشار إليه صوميخ من قبل . ولكن كوبر شويك يضيف كراهية إدريس للسياسة القروية والأدبية في مصر ، ممثلة في مجمع اللغة العربية (ص ١١٥) ، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة ، ويرى أيضا أن مزاج إدريس الأدبي ، وشخصيته العميلة بما هو محيط ، يمكن أن يكونا قد أثرأ على اختياره اللغوي . وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والقصص وموقف إدريس المعلن منها في أحاديثه ورواه على نقابيه في هذا الصدد .

يفحص مترادفا مع جوابه الاجتماعية واللغوية ، وصوابه اللغة العامية - على سبيل المثال - لا تقوم بدور في هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شيء من الحيوية على الأسلوب ، وتجنب إعطاء الانطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١) . يضاف إلى ذلك، بعض الأخطاء التي لم يكن لمصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها ، من مثل الاضطراب بين الضمير الأول - أي ضمير المتكلم - والضمير الثالث - أي ضمير الغائب . كما أن مفهومه لتيار الوعي يبدو مضطربا ، على نحو ما بينا في المباحث رقم ٢٦ و ٢٨ .

٤ - ١

وربما كانت آخر الدراسات العلمية التي تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءا مكملًا لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير في الآداب (مايو ١٩٨٢) . والدراسة بعنوان « مستويات اللغة في كتابات يوسف إدريس » ، وهي باللغة الإنجليزية (٢٩) .

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة في كتابات إدريس أساسًا إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة في العمل الفني من أجل التمييز واقعيًا عن مجتمع ما .

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية ، ومستويات اللغة المستخدمة في هذه الأعمال ، يصبحان - من هذا المنطلق - وجهين لعملة واحدة . وهذه العملة تمثل المجتمع المصري بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية (٣٠) .

ولأن البحث تطبيقي في أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة . ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التي يتناولها ، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه ، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة .

ويتسلم البحث إلى مقسمة وخمسة فصول وعشالة وملحق وبلبلوجرافيا عن أعمال إدريس .

ويلاحظ الباحث في المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بميزتين : الأولى : أن هذه الدراسات كانت محدودة في العدد ، وتعاملت أساسًا مع قصصه القصيرة ، والأخرى : أنها كتبت تقريبًا على يد نقد غير حروب ، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة ٦ ، د من المقدمة) .

أسا في الفصل الأول : « استخدام العامية المصرية في الأدب الحديث - مدخل نقدي » فإبراهيم الباحث المشكلة التي تمثل خلفية تقليدية للدراسة : أي استخدام العامية في الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس . وهذا الفصل (١ - ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة ، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لمعدن الأعمال الأدبية التي تعاملت مع هذه المشكلة ، بمعنى أنها لم تكن بالدخول في الجدل الذي ثار بين النقاد حول المشكلة ، وإنما عنيت بتبين مدى الكتاب المبدعين أنفسهم حول المشكلة على المستوى النقدي والإبداعي معاً (٣١) . وقد حصر الباحث الموضوع هنا في ثلاث

ومرة أخرى يتفق كوبر شويك مع صومخيم في علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ « عالم لا مقبول » و « متعلق مفكوس » ، ولكنه يختلف معه في أنه ليس ثمة خاف لا تراض وجود علاقة سببية مباشرة بين هذا التطور في نظرة إدريس الفنية والقلب للتركيب بشكل فائق ، على مستوى التركيب النحوي ، لتكامل الجملة المنظر إليه بما هو شكل على من قبل التحريين القدامى . فمن الممكن - في نظر كوبر شويك - أن نتفكر في أسباب أخرى أكثر وضوحًا وراء هذه الظاهرة المثيرة في أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧) . ويرجع كوبر شويك هذا - القلب في نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة ، وتأثير العامية ، ومحاولة إدريس التخلص من قيود نحو الفصحى فيما يخص نظام الجملة ، حتى يمكنه أن يتوع أسلوبه ، ويحقق قدرًا أكبر من التعبير . وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية ، واستخدام الجملة الاسمية (ص ١٧٨ - ١٧٩) . ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التركيب غير التقليدية بشكل أقوى ، من أجل تحقيق شاعرية في التعبير ، وفي الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التي يمكن أن تؤدي إليها اللغة للجدرة الرمزية .

ويرى كوبر شويك أنه في مثل هذه القصص « حلالة الروح - على ورق سلوفان » وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الاسمية على صلة باستخدام تكتيك تيار الوعي (ص ١٨٠) (٣٢) .

لها من طريقة السرد واللغة فيلاحظ كوبر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها ، للشار إليها ، تناظرها انتقالة فيما يسمى بشكل عام بـ « وجهة النظر » . فالقصص التي نشرها إدريس في جريدة المصري في ١٩٥٢ وعددها ست عشرة قصة ، كانت أربع عشرة منها مكتوبة في أسلوب شبه موضوعي quasi - objective ، حيث يفترض المؤلف ، عند وصفه للشخصيات من الداخل ، سمة معرفية . وأما القصص الأخرى فضمير المتكلم فيها يتدخل في سياق الكلام ، ويقطع السرد . ويعد حوالي خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع : ففي بيت من لحم (١٩٧١) يستخدم الضمير المتكلم في ثلثي قصص قصيرة من اثني عشرة قصة (٣٣) .

وثمة اختلافات أخرى في تقديم المادة القصصية : ففي القصص الواقعية في الخمسينيات ، يحفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المنطلقة إلى الأمام (أرخص ليالي) . وقد استغل هذا للدخول فيما بعد كثيرا بوصفه نوعا من متابعات الشخصيات والحياة ، مثل الفلاس باك (الندانة ١٩٦٨) (وكان لا بد يا لي أن تضيئي النور ؟ - ١٩٧٠) .

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة ، هي الحوار الطبيعي ، وقد أخذت تتضاءل في أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطرادًا ، ولتزداد الشخصيات بشكل متزايد إلى صوره رمزية . وأخيرًا في مجموعة « بيت من لحم » نلاحظ - إلى حد ما - مكان الحوار وتدخل الراوي لغة أكثر كثرة منها لغة صابئة للصور . وعلى سبيل المثال قصة « بيت من لحم » حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكتيك تيار الوعي (٣٤) . (ص ١٨١) .

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كوبر شويك خلفية اجتماعية مهمة كبيرة في تحليله لقصص إدريس القصيرة ، فإنه لم يربط هذا التحليل بملاحظات اللغوية والأسلوبية . وهكذا فإن أسلوب إدريس لم

التقدي من الوقوع في أسر عتالوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحدالة ، في حين أنها ارتداد إلى الموقف التقديسي أو استمرار له ؛ وهذا ما أشرنا إليه في الجزء السابق (٣٧) .

٢ - ١

تقول لوريل بريتن (١٩٨٠) (٣٨) في تقديمها لبعضها عن أسلوب « الإدراك للممثل represented perception » - دراسة في الأسلوب القصصي « إن النقاد قد احتوا منذ زمن طويل إلى تكثيف روائي عُرف باسم الكلام والفكر للممثل represented thought ، وهذا التكثيف يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف للملحن (زمن الحكاية) وضمير الغالب . وهو يعبر أيضا عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية . إن هذا الأسلوب ، وهو بديل لكل من الحدث المباشر وغير المباشر في القصة ، يحدّد بلامع لغوية معينة على مستوى التركيب وحل مستوى المعنى مما ، كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي . في هذا الأسلوب يستطيع المؤلف ، بشكل مباشر ، أن يتمثل ، بدلا من أن يقدم أو يقرر ، الوعي بدون أن يتضمن ذلك حديثا داخليا للشخصية .

وهناك تكثيف مشابه لهذا ، يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعي ، أي إدراكات الشخصية للعالم الخارجي . واسم هذا التكثيف « الإدراك للممثل represented perception » ، وهو يشبه التكثيف الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما ، ولكنه يتميز بلامع خاصة به كذلك . ويصعب هذا التكثيف الأخير بالربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي والزوج بينهما في النص القصصي : فالعالم القزوي ، الذي يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف ، يصبح إدراكات حسية في وهي الشخصية . الإدراك للممثل represented perception يقدم أيضا البديل الوحيد للتعبير غير المباشر عن إدراكات الشخصية . أما بالثنية لتكثيف الكلام والفكر للمثل represented speech and thought فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر ، دون أن يوسى ذلك يحدث داخل الشخصية . ومهما يكن من أمر فإننا نسترى أن بريتن Laurel Brinton سوف تنتهي إلى اعتبار هذين التكثيفين جزئيين متكاملين في أسلوب قصصي متماسك . (ص ٣٦٣)

٢ - ٢

ولكن لننسلك الخيط من أوله ، حيث نحدد للمصطلح في سياقه التاريخي ، وعلاقته بالجدل التقديسي في مناهج أخرى لغوية . ثم في علاقته بتبار الوعي . لقد تناول عدد من النقاد التكثيف الأول ، بصفة خاصة ، بالدرس والتحليل ، وهناك مقالة كتبها الباحثة دوريت كورن Dorrit Cohn (١٩٦٦) (٣٩) ، عنوانها « المونولوج المروري : تعريف بأسلوب قصصي » ، وهي تعيد بالمونولوج المروري represented speech and thought . والباحثان تشيران في مقالاتهما إلى التسميات الأخرى التي عرف بها هذا الأسلوب ، بخاصة في اللغة الألمانية ، مثل : erlebte Rede (الجديت المجرّب) ، وفي اللغة الفرنسية

نقاط ، هي : (١) الذخيرة إلى أدب مصري عمل ؛ (٢) مفهوم « الواقعية » ؛ (٣) الاستخدام الفني للعلماء للمصرية في الأدب . وقد بحثت هذه النقاط الثلاث في نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية .

أما الفصول (٢ - ٥) فتمثل تطبيقات وأحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس ، حيث تبحث الاستخدامات اللغوية لمحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثاني وعنوانه « وجهة النظر بين الراوي والشخصيات » (٣٣ - ٥٤) ، حيث يتعامل الباحث مع طريقة انجذاب لغة إدريس من الاختلاف في « وجهة النظر » بين الراوي والشخصية . وينتهي هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامة داخل السرد في شكل تكتيكات فنية خاصة به ، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية في الموقف ، على حين أن الراوي تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامة عندما أراد أن يعطي وجهة نظره هو في الموقف نفسه داخل السياق .

وفي الفصل الثالث : « لغة إدريس بين التحيز والتصميم » (٥٥ - ٧٤) يبين الباحث في الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغويا بعينه في إعطاء ملاحظاته التقديسية داخل القصة ، جاعلا للراوي يرتبط بالسياق بوصفه مشاركا أساسيا ، في عملية قراءة القصة . أما في الجزء الثاني من هذا الفصل ، فيوضح الباحث كيف أن إدريس - كما هو راو - ربما أظهر تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامة مخترعة بعناية .

أما الفصل الرابع « الاستخدام اللغوي في الحوار » (٧٥ - ٩٣) فمركّس لفحص مستويات اللغة في الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والسطولية ، آنحدا في الحسبان التحولات والتداخلات بين مستويات المعرية المختلفة ، وابطا في كل ذلك بين الاستخدام اللغوي والمعنى في المسرحية ، والقصة القصيرة والسطولية .

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ - ١٠٠) وجننا « ثلاثة أشكال من كسر المألوفية defamiliarization » . يعرض الباحث هنا لاستخدام « الكليشيهات » والأمثال والتعبيرات القصصية العامة ، وأساليب ال anadiplosis ، وتبار الوعي .

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعا من كسر مألوفية المعنى في العمل الفني عن طريق كسر مألوفية التعبير ، أو استخدام تكتيك ألي معين بشكل مفاجئ داخل السرد ، من أجل إظهار إدراك للراوي ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة (٣٧) .

٢ - ٣ من التكثيف في العمل القصصي والروائي

إن الحديث عن لغة العمل الفني بقو- على نحو ما رأينا- إلى النظر في أساليبه التي توظف هذه اللغة في شكل تكتيكات أدبية لها ملامحها التي يسمي النقاد إلى تجديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية . و مرة أخرى لا يجد الباحث بدا من الإشارة إلى اللغة الواضحة لثل هذه الدراسات التي تساعد على فهم العمل الفني من داخله ، أي من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه . إن أهمية مثل هذه الدراسات وفيرها ، الواضحة في مطلقاتها النظرية ، تكمن في أنها تنقذ الدرس

الغرض والتأثير الفني للمعين للتهجين . وأخيرا فإن استخدام هذا الأسلوب مهم في تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها ، يقاسمها غير القبول ، أو للقدور ، ويسردعا للموضوعي ، وفي الوقت نفسه به وتحولها للدخول (forward turning) ، أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها .

إن البحث في هذه الموضوعات مهم . وهو يشمل دراسات أدبية عامة ، وأساسا عن أسلوب المؤلفين الأفراد ، من مثل جين أوستن ، ويجتاز ، وجويس ، وفروجينا وولف ، وجوزيف كونراد ، وهـ . لورانس ، وهنري جيمس ، وجوستاف فلوبيير . ولقد كان للدخول التقليدي لأسلوب الكلام والفكر المتمثل RST مدخلا لغويا ، حيث راج التحويين التقليديون يلدسون علاقة الأسلوب بالاشتقاق الممكن من خلال اقرب مقاطعه اللغوية ، أي الحديث المباشر وغير المباشر . كما أن لغوي مدرسة جنيف ومدرسة فسر كانوا مهتمين أيضا بتحديد اللامح للغة اللغوية لأسلوب . إن أسلوب RST ، مع ذلك ، يدخل أيضا ضمن مسائل واسعة ، خاصة بالنظرية اللغوية ؛ فهو مهم للدراسات اللغوية التي تعني بالوحدات الأكبر من الجملة ، وفي تحليل الحديث الأدبي ، وفي تحديد قواعد النص التحويلي . وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفي ، وأكثر من ذلك يسهم في الجدل القائم حول الوظيفة التواصلية للغة ؛ ذلك أن هذا الأسلوب الأدبي يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط في السرد الخاص بهذا الضمير ، ولا يسمح أبدا باستعمال الضمير الثاني (المخاطب) . وفيما يخص استخدام هذه الألفاظ اللغوية المختلفة ، فيضغ أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل ينحصر - في تلك الألفاظ الخاصة - بنماذج المتكلم / السامع . ولذا فإن هذا الأسلوب غالبا ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة . (ص ٣٦٥) .

٢ - ٤

تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الدخالي inward turning - أي تطورها من السرد للمحامي ، أي المفارقة الإيجابية ، والاعتماد الاجتماعي ، إلى التمثل الدرامي ، أي الخبرة الروحية ، والتأمل الاستبطاني - قد قصت أثر دراسات كثيرة . وفي إطار التطور العام لهذه الدراسات ، يمكن أن ينسب التردد للتزايد للمونولوج المرويّ narrated monologue (وهو الاسم الذي تطلقه كون على أسلوب RST) - يمكن أن ينسب إلى النتيجة المتدرجة في التكنيكات لتقدم الحياة الدخالية في شكل قصص ، ولتخلص هذا التطور كتب أوسكار فيالست O. Walzel في ١٩٢٥ : وخلال الحديث للمجرب erlebte Rede تصبح الحكاية في معناها الأدبي المحدد ذات مثل حقيقي ، ومثل كل الابتكارات في التكنيك ، ظهر المونولوج المرويّ NMT بالصلة مبكرا جدا في الأدب . وقد وُجدت أمثلة عديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة في حكايات لافونتين الخرافية) ، وحتى في ملاحم المصور الوسطى . ولأن من توسع في استخدام هذا الأسلوب هي جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) ، التي سردت وهي بطلتها وإشياء ، وترجمت لإعاق الناقصة الدخالي في نفسها بدون أن تدع صوت الراوي يتدخل . ويمكن العثور

Style indirect libre (الأسلوب الحر غير المباشر) - وترجع التسمية الألفية إلى ١٩٢١ ؛ وقد أطلقها لورك (٣٦) ، على حين تعود التسمية الفرنسية إلى ١٩١٢ ؛ وقد أطلقها بابل (٣٧) . أما التسمية الإنجليزية التي تحصلها برينر فحصلتها زمنيا ، حيث أطلقها باتريك Bandfield في ١٩٧٧ (٣٨) . ولما كون قد نجت المصطلح المشار إليه في عنوان مقالها وإن كانت تشير - ومعا برينر - إلى المصطلح الألفي والفرنسي طوال الوقت . وسوف أخذ نفس بترجمة مصطلحي برينر إلى العربية ؛ أمي : أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، وأسلوب الإدراك المتمثل ؛ وذلك لسببين : الأول ، ما تثيره كلمة « المونولوج » في العربية من كونه « حديثا داخليا للشخصية » ؛ وهذا ما يحرص برينر على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصي ؛ والثاني ما تثيره كلمة « مثل » في وزن « فعل » حيث تلحق إلى دور المؤلف الذي يجرد طوال الوقت ألا يتدخل في عواطف الشخصية ، ويكتفى بتسجيلها في حالاتها المختلفة في مثل هذا الأسلوب .

تصرف كون المصطلح الأول - وهي لم تتكلم عن الثاني ، أي الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت للمونولوج المروي بعض صفاته على ما سوف ترى - تعرفه على أساس التسمية الألفية erlebte Rede (الحديث للمجرب) بأنه « يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية في عباراتها الخاصة ، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغالب في السرد ... والاحتفاظ بزمين المؤلف ... إنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصالحة للشخصية بدون قطع في غيط السرد » (٩٧ - ٩٨) . وتري برينر أنه « على الرغم من علم المؤلف الباحث على اسم هذا الأسلوب الشائع في الرواية الحديثة ، فيلهم - بوجه عام - يفتقون أصل ملاحمه واستخداماته » (ص ٣٣٣ - ٣٣٤) . ولعل أن تعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول ، الكلام والفكر المتمثل ، كما عرضت له كون (١٩٦٦) ، تشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال برينر .

٣ - ٢

لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل (RST) اهتمام الباحثين على نطاق واسع ، لا لأنه أسلوب متمثل في الرواية الحديثة ، ولكن لأنه - فوق ذلك - يلقى ضوئا على قضايا في النظرية الأدبية ، والنظرية اللغوية ، وفلسفة اللغة ؛ وهي قضايا أكثر اتساعا من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط . فبما يخص بالنظرية الأدبية ، يتطلب هذا الأسلوب تحديدا أكثر دقة عما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف في النص . ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية في المناقشات التي تندرج حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص) ، كما يكتب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم « وجهة النظر » ، خصوصا عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات في وجهة النظر ، ووجهات النظر المتعددة ، أو حول التماسك النصي ، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص ، واسع المعرفة ، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أي ضمير الغالب) .

إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST يشترك مع تيار الوهم والأسلوب المحامي في الرواية الحديثة ؛ ومن ثم فهو مهم في تحديد

حال ، إلى رفض أن يكون « الحليث للمجرب » مقابل تيار الروي ، أو هم يتفكرون إليه نظرياً إلى شيء من فضول القول ، فضلاً يؤكد أحدهم « أن الضمير الأول المتكلم ، والضمير الثالث الغائب ، لا يختلفان في « إيراد » أي شيء » ، فإنا لا نستطيع أن نرى صلة ذات معنى - مهما قيل - بين زاوية السرد ، وأوجهة القصة ، واستخدام « أنا » هو « ، فما يمكن أن يقال بضمير منها يمكن أن يقال بالضمير الآخر » (ص ١٠٢) . وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحث أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصي إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر . فاجلبدل في صالح الزاوية الدلالية للرواية ، كما قررها بقوة هنري جيمس ، ويبرسي لوسوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥) ، وجوزيف وارن بيتش Beach ، قاد إلى الاعتقاد بأن الراوي المتصل غالب من الرواية المسرحية dramatized ، وأنه هذا يعد « الدلالة المركزية center-intelligence » من نفسه الراوي بلغة نفسه الذي يتحقق عندما يكون الضمير « أنا » هو راوي القصة بضمير المتكلم .

وبما كان لويوك هو الذي بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التي تتحضر الرؤية فيها من خلال أسماء مثل « المؤلف للمسرح » ، أو « المتكلم باسم المؤلف » ، أو « السراوي العظم » fresh narrator . ولكن برغم هذه الاستمارة المفضلة لجان لويوك نفسه كان وإعاً كل الراوي بأنه في روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصورة figural psycho مع « إنسان ما آخر ... ينظر من فرق كتبه » : « إن العين المصورة هي مع أحدهم في الكتاب ، إلا أن رؤيتها تزداد قوة ، وتضم الصورة أكثر ، وتصبح أكثر غنى وإملاء ، لأنها تشمل - في الوقت نفسه - صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيته ... لا أحد يراقب ، ولكن في الحقيقة هناك الآن ذهنان فيه وراء تلك العين » أحدهما هو ذهن المؤلف ... » (١٠٢) .

ويقفز هذا النص من لويوك ليكون وصفاً للمؤلف القصصي الدقيق الذي كثيراً ما نقله في الحليث للمجرب . إن مجرد الإصرار على حضور الراوي المخواري من الأنظار ، وعلى ازدواجية الرؤية التي تتبع ذلك أو غموضها ، يبعلمان من الممكن تحديد هذا الأسلوب في ترجمة الراوي بطريقة صحيحة . ومع ذلك فإن نقاداً آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach « المؤلف من الخارج » Exit Author بوصفه شعاراً للرواية الحديثة . ونتيجة لهذا التبسيط المخل ، فإنه يصبح أمراً عالياً أن نعد الدلالة المركزية هو الراوي ، أو أن نسل على الإصرار على الاختفاء الكلي لأي راوٍ مهما يكن (ص ١٠٢) .

أما فيما يتعلق بالباحثين الأمريكيين فلم يبدؤوا - في رأي كوني - في تحليل مشكلة ترجمة الراوي في ضمير الغائب في الرواية إلا مع الدراسات الأولى لرواية تيار لويوك . ويعتبر دايفداتشين ، في كتابه عن فيرجينيا وولف ، اقتراباً كبيراً من تحديد الحليث للمجرب عندما يتكلم عن « موازناتها بين الفكر التقرييري والتحويل المباشر غير المراجع للوعي » . ويبدو ، مع ذلك ، أنه يبد هذا من باب الأسلوب الخاص بفيرجينيا وولف ، فلايين عن وعي بالتيكنيك بشكل عام . أما ملقيني فريدمان ، في كتابه « تيار السوعي : دراسة في الطريقة الأدبية » ، فيذكر أن « أسلوب فلوير » هو « الأسلوب لحر غير المباشر » ، وأنه خطوة رائدة لتيار الروي ، ويلمسح مرة أخرى إلى هذا التكنيك في

على أمثلة في القرن التاسع عشر نفسه ، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، و« جورج ميديت (١٨٢٨ - ١٩٠٩) .

أما في فرنسا فكان فلوير (١٨٢١ - ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية . وفي ألمانيا كان أوتو لودفيج أول من استخدم هذا الأسلوب في منتصف القرن ١٩ في رواية عنيفة اسمها « بين السماء والأرض » . ومن الطرف إلى نلاحظ ، في هذا الصدد ، أن لودفيج ، الذي كان نقاداً أفضل منه روليا ، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل « منطري » Scenic قريب جداً من ذلك الذي دعا إليه هنري جيمس . فمع أول روايات هنري جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) تنتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروري يسود العالم كله tout le monde هنا . أما في الأدب الألماني ، فإن التكنيك قريب جداً في تناهيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين في نهاية القرن ، خصوصاً مع اشتينسلر Schmitzler الذي ملا أعمالاً كاملة بكل طرز الحليث الداخل .

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين ، فإن « الحليث للمجرب » يصبح أسلوباً مصطلحاً عليه ، وقد استخدم ، على الأقل بالصلفة ، في معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب ، وفي أعمال دوروي وتشترادسون (١٨٧٣ - ١٩٥٧) ، و« فيرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، وجيمس جويس ، الذي عاش ومات بين تاريخي ميلاد وولف وولفتها ، وتوماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) ، وكالكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) . وعند ذلك يكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقي (ص ١٠٧ - ١٠٨) .

٢ - ٥

أما على مستوى النقد فقد ظل « الحليث للمجرب » erlebte Rede في ألمانيا موضوعاً للنقاش الثقيلة منذ أن تحدد لأول مرة في بداية القرن على نحو ما عرف في الأسلوبية الفرنسية باسم « الأسلوب لحر غير المباشر » Style indirect libre ؛ وهو يعد أقل استخداماً ودة من المصطلح الألمان . وراي كون أن طلاب « الحليث للمجرب » كانوا في بداية الأمر نوعيين ولغوئين ، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبي في هذين البعدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجي والأسلوبي فإن الظاهرة سرعان ما نوقشت في سياق النشر القصصي على يد باحثين بارزين في الحقل الأدبي ، من مثل ليو سبيتزر Leo Spitzer ، وأوبكار فالتسل ، وألبرت ثيبودت Thibodet .

وفي العقد السادس من هذا القرن برزت في ألمانيا موجة من الاهتمام « بالحليث للمجرب » ، ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصي فحسب ، بل عت أيضاً بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصي (ص ١٠٠) .

وعلى حين ألحمت برنتن (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب RST بتيار الراي كما أشرنا سابقاً ، فإن كون قد ربطت بين هذين الأسريين والإعمال العقل هذا الأسلوب الأول في النقد الأنجلو - أمريكي ، ورأت في هذا الإهمال دليلاً على أن دراسة التكنيك القصصي كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على نجوم اللغة بشكل ملموس . فالباحثون - الكنديون بالإنجليزية - ميلون ، على أي

علاقته بهتري جيمس ، وڤيرجينيا وولف ، وجيمس جويس (ص ١٠٣) .

وأهم من ذلك كله ، تمجيد روبرت هفري في كتابه « تيار الوعي في الرواية الحديثة » لتكنيك في الرواية الحديثة يسميه « المونتولوج الداخلي غير المباشر » ، الذي يخطف بشكل ملحوظ من المونتولوج المعلى الذي يستخدم ضمير المفكر ، « سواء في الطريقة التي يعملان بها ، أوفى تأثيرهما الممكن » . وهو يعطى مثلاً من « ويسولس » و« مسز دالوي » ؛ ومن الواضح أنها لم يكنوا مألوفين في الجهود المبذولة في الموضوع في فرنسا وألمانيا . ولذلك فإن هفري قد اكتشف « الحديث الجريب » في الإنجليزية ، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماماً في وصفه للأسلوب . فعل الرغم من أن « المونتولوج الداخلي غير المباشر » يعطى القارئ ، متطراً فيه خصوص مستمر للمؤلف ، فإنه مع ذلك « يقدم مادة غير متكلم بها ، كما لو كانت آتية مباشرة من وعى شخصياته » . ويقع هفري ، خلال شرحه ، بين محاولة تطبيق معيار « المباشرة » والتراجع عن هذا التطبيق : « لماؤلف يتدخل بين الشخصية والقارئ » : « ما يقدم من الوعي هو مباشر » : الوعي (في مثل من جويس) « لا يقدم أبداً مباشرة » : والمونتولوج الداخلي غير المباشر « يأخذ مباشرة من النفس » (٩٦) .

إن السبب في هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن هفري لم يعرض بشكل صحيح على الفروض الجبروي في هذا التكنيك القصصي . إن ترجمة أفكار الشخصية في ضمير الغالب لا يمكن أن تكون مباشرة (الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون) ، وليست هي كذلك غير مباشرة ، بما أن فعل التفسير معبر عنه بدون شك في النص . ولهذا فإن مصطلح « المونتولوج الداخلي غير المباشر » مضلل ؛ فعل حين أن المونتولوج الداخلي مباشر في المنظر نفسه بما هو حديث مباشر ، فإن « الحديث الجريب » ليس غير مباشر في المنظر نفسه كحديث غير مباشر . إن الموازي لهذا الأخير في ترجمة الوعي هو أسلوب يعطى فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها في جمل تامة تأخذ بعد أفعال مثل : أبول ، خائف ، حزين ، تجهل ، انتهت إلى ، وهو أسلوب كثيراً ما يشار إليه على أنه « تحليل داخلي » internal analysis . ولكن « الحديث الجريب » erlebte Rede يقع في مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر ؛ أي أنه أكثر في عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) وأقل في عدم مباشرته من الأخير السابق (الحديث المباشر) ، وأقل في عدم مباشرته من الأخير (الحديث غير المباشر) .

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية لفعل ، نتردد كون بين « الوعي المروي » narrated consciousness و « المونتولوج المروي » narrated monologue ، ونرى أن الأخير يعبر عن مباشرة (لحظة) الصوت الذي نسمعه ، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجبروية التي مفادها أن الراوي ، وليس الشخصية ، في الرواية ، يثبت إتيان هذا الصوت . وهكذا نرى أن هذين المصطلحين سيحفظان بالمفهوم الأساسي والتحديد الجبروي لهذا التشكيل الأسلوب . ولا كان « الوعي المروي » يجعل تداعياً غير مرغوب فيه مع « تيار الوعي » فإن كون تعضل مصطلح « المونتولوج المروي » (ص ١٠٣ - ١٠٤) .

وإذا كانت كون وبريتن يتفقان في كلامهما على النقطه الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST ، أو المونتولوج المروي ، فإن النقطه الخاصة بكلامهما عن الوعي داخل هذا الأسلوب ، وكيفية مثله أو ترجمته ، تحتاج إلى وقفة ، حيث تشير برتنت بعض الأمثلة في هذا الصدد ، تؤدي بها إلى مناقشة الأسلوب الثاني والإدراك المتمثل « represented perception » . ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التي تجزئه ، والذي يشترك معه فيها الأسلوب الثاني في الوقت نفسه . وبعد ذلك سيصبح الأسلوب الأخير في سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك .

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث الجريب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجيه ، ويمكن له أن ينسب من الراوي إلى الشخصية ، ويهود ثانية من الشخصية إلى الراوي ؛ بدون انتقال ملحوظ . وبالمساح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد في الواقع ، ووصف هذا الواقع نفسه ، فإن العالم الداخلي والخارجي يصبحان عالماً واحداً ، حيث تلقى المسافة الواضحة بين الراوي وصنيعته ، ويلتصم مستويان لغويان في مستوى واحد ، وهما الكلام الداخلي بتمييزه الأسلوب الشخصي ، وتقرير المؤلف شبه الموضوعي ، بحيث يبدو التيار نفسه مأزماً من خلال الوعي الراوي والتصوري . وهكذا فإن « الحديث الجريب » يستولى على روح المونتولوج الداخلي وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث ، وفي الوقت نفسه يلتقي بسطحية الحاضرة داخل الزمن القصصي الماضي (ص ٩٩) .

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونتولوج المروي NRM ورواية تيار الوعي . وهي ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولاً ، وتشير إلى أن ثمة ميلا متزايداً في الكتابات النقدية في الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ - ١٩٦٥) للفرق بين مفهومي تيار الوعي والمونتولوج الداخلي . وتؤكد تجمع الآراء على أن تمجيد « رواية تيار الوعي » يجب أن يقتصر بنوع فرعي genre — sub للرواية ، على حين أن « المونتولوج الداخلي » يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة في الأغلب لتقل العالم الداخلي للشخصيات في رواية تيار الوعي . وقد قال هفري بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعي بوصفه تكنيكاً . ولكن الذي يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن « تيار الوعي » مصطلح عام جداً ، وانطباعي منه حد كبير ، لا يعطى خطوطاً مرغية لقياس دقيق ، ولا يساعد على تقرير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعي . إن الطليين اللذين يبنين وجودهما في رواية تيار الوعي دائماً : (١) أن نترجم الوعي مباشرة ، بدون ضمير الراوي ؛ (٢) ألا نترجم الكلام ، ولكن مستوى « ما قبل الكلام » من الوعي (١٦) .

وإذا قدرنا لحظة ما يمكن أن تبدي عليه رواية تتبع هذين المعيارين معاً ، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة ؛ بدون تدخل الراوي ، المحوري للأعمال للفن (١٦) . وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحذرين شعوراً بأن اللغة

الاستعماري *figural* تغيير متبني مباشرة ، كما هو في المونولوج الداخلي ، فإن هذا التفكير يسلم نفسه بشكل أفضل إلى صيغاتها ذاتها النوعي . إنه يستطيع أن يعطي قنلاً أكثر انتعاشاً لذلك الجزء من النفس البشرية للخيال من المعلن ، ونصف الحقيقة من النفس القريبة . إن هذا التفكير يستطيع أيضاً أن يظهر العقل — على نحو أكثر قابلية — بوصفه مستقبلاً للصورة واللغة و الانطباعات الحسية وأكثر من أفضل للمونولوجات البلاغية التي تستخدم ضمير المتكلم . ولكن في اللحظة التي يتفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار للشكلية في عقل الشخص ، فإن صوت الروي يُسمع أكثر وأكثر تردداً ، متحزواً بجمل من مثل « بدا له » أو « سمع بالكاد » . وهذه الطريقة يدخل المونولوج المروي *N M* تدريجاً في ظلال التحليل الداخلي ، حيث يعطي المؤلف تقريراً عن الحياة الشخصية لأبطاله ، يجعلها أكثر الأفكار إنهما قابلة لأن تصاغ في لغة ، ويترجمها داخلها إلى تركيب لغوي قابلة للإجابة عن نفسها (ص ١١٠) .

ولكن بريتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن فيما يتعلق بهذا الأسلوب هو مدى وهي الشخصية أو عمقها الذي يمكن أن يتمثل . حل يمكن أن يمثل الميثرات السفلى وربما غير المتكسبة من الوعي ، من مثل الإدراكات الحسية ، ومن ثم يقدم بدلاً للوصف القصص الخالص (ص ٣١٤) . ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقرب من الإجابة عن تساؤلات بريتن ، ولكن الحقيقة أن الأخيرة في ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون في مقالاتها ، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذي نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر في الفقرة السابقة ، خصوصاً تلك المتعلقة بـ « عتبات دنيا الوعي » ، و « العقل في استنباط للصورة المعبرة » ، و « الانطباعات الحسية » .

تري بريتن . أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم في دراسته لتطور أسلوب « الكلام التفريري » *reported speech* في روايات فلوير ، أن العائق الأساسي الذي حال بين فلوير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية *artistic impersonality* هو إغفاله في أن يرد الوصف الفني إلى « كلام وفكر ممثل » *RST* . وعلى الرغم من ذلك ، تري بريتن أن أعمال غفارة من جيمس جويس ، ود . هـ . لورانس ، وفيرجينيا وولف ، وكارنر مانسفيلد ، وجويس كاري ، تتعرض صفحات كثيرة لتمثيل الظواهر الطبيعية ما هي مدرَكات حسية تحدث في وعي الشخصية ، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه . وتقول بريتن إنها سوف تسمى هذه الصفحات « الإدراك الممثل » *RP* ، وإذنا سوف نخصص في مقالاتها مضامين هذه الصفحات وصلاحها اللغوية ، واستخدماتها الأدبية ، بالمقارنة بمثلها الخاص بأسلوب « الكلام والفكر الممثل » . وهي تفعل ذلك لتنتهي إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك (ص ٣١٤) .

ومن أجل توضيح ذلك تقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر الممثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات علمية القصة بريتن ، وأمثلة أخرى تقتبسها من يوسف إدريس ، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية في هذا الصدد .

تقتب عائلته دون الانسياق الإقاضي والتخيل للوعي ، كما أن في استخدامهم للفظ والشرط والأقواس والعلامات التقييم الأخرى عرضاً من أعراض هذا دليل للذهاب وراء اللغة ، ولكن الحقيقة التي لا تغيب عن أن الأدب يستخدم التكميلات ووردة تأكيبت فقط هذين الاختيارين : أن يدع الشخصية تتكلم ، أو يدع الروي يقص .

وعلى حين أن المونولوج الداخلي لا يستلزم أن يقدم كترتيب ما قبل الكلام عند تكلمه ، فهو يستطيع أن يستل ما من الداعي في نظام متعلق بلغة أو أخرى . إذ الحقل في الكلام المنظم يمكن أن يحدث حل مستويات مختلفة : (١) تسلسل عقل من الأفكار يكر أن يسلم إلى سلسلة متعاقبة من الأفكار ؛ (٢) الملحق التصوي للتركيب الذي يمكن أن يسلم إلى كلمات وحل غير مرتبطة ؛ وأخيراً (٣) فإن الكلمات قد لا يمكن أن تستل إلى سلوكيات وعادات فسيحها . وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة في المونولوجات الداخلية عند جيمس . والمشكلة فقط هي تقرير درجات الانسياق المطلوبة للمونولوج الداخلي الطبيعي وبعد أن راح الجبال للحمض ، وصل نفسه بنفسه *so distant in mens* خلال وفحات وبجزة من تخاطب النفس في رواية القرنين الثامن عشر ولتاسع عشر ، حتى المونولوجات المسببة لأبطال مستنداً (١٧٨٣ - ١٨٤٧) ، وتولستوي (١٨٧٨ - ١٩١٠) أو دوسبفسكي (١٨٧١ - ١٩٨١) ، وأخيراً أعمال جورجارد ومانيسون وفريتهم ، حيث ربما ملأت المونولوجات القصص كلها . مثلاً حدث تطور بعينه ، يوجه جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانبة *internalization* الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامي عليه ، تتمثل في هذه المونولوجات . أما في رواية تيار الوعي ، فصيح متاجرة النفس الصامتة هذه أكثر ابتعاداً أو أقل تماسكاً ، وهي أقل إقناعاتاً بشكل واضح حالياً . ولكن هذه الاختلافات ، بصرف النظر عن أهميتها ، هي اختلافات في الدرجة وليست في النوع .

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروي *N M* نحوي ، كما فعلنا من قبل (مثل أفكار الشخصية في ضمير الغالب وزمن السرد) فإنه يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة في القصص المبرك ، بل على نفسه تماماً الذي نطبق به المصطلح على التماثلات الروية التي نثار جناسها على كل الروايات . . . وهكذا فلا المونولوج الداخلي الباطن ولا المروي يمكن أن ينظر إليه على أنه تكتيك يتعلق برواية تيار الوعي بوجه أساسي . وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز في القصيدة رمزاً قبل أن يضمه الرمزيون بزمن طويل في مركز القصد من فهم ، فإن المونولوج الصامت ، سواء بضمير المتكلم أو الغائب ، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يلاجل فيرجينا وولف الكتب كلها بـ « يفكر على في يوم على » *as " ordinary mind on an ordinary day"* (ص ١٠٧ - ١١٠) .

وما أن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروي *N M* مع رواية تيار الوعي ، حتى بدأت في محاولة تبيين إمكانية ترجمة مثل هذه الأفكار والمظاهر لدى الشخصية كما هي في تشكيلها غير الواضح في عقلها من خلال المونولوج المروي . وهي ترى أنه لما كان الصوت

القادر على مزج الاثنين بحرية ، ومن ثم بلون الإحساس بالانتقال ، حيث لا يوجد فاصل في نقطة الاتصال بين المونولوج المروي والسياق القصصي (كون ١٩٧٨ : ١٠٣) . ونتيجة لهذا فإن عالم الشخصية الداخلي والخارجي يمكن أن يكون بفتح عللاً واحداً (ص ٣٦٨) . وإذا كانت بريتن قد اعتمدت في كلامها الأخيرة على كون قصة مقالتها الثانية ، فسوف نرى أن الترحيب بين عالمي الشخصية من الوظائف التي تسبها بريتن إلى الأسلوب الثاني ، أي « الإدراك للتمثل » RP .

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر التمثيل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروي NML ، وهو المونولوج الداخل نفسه ولا سواء ، يفترض وجود صوت داخلي يتجلبب به الوعي نفسه . وروايه هو ، بمعنى ما ، محاك لتجربيات شخصيته الصامتة . إن هذه الصلة للمحاكاة^(١٢) للمونولوج المروي قد تذكلت على يد منظري الميكرون (ص ١١٠) .

وللمحاكاة الآن تتطوى على إسكانيتين أساسيتين : (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعي) ، حيث يحس المحاكى بشعور الشخصية نفسه ، وبما يصحبه الشخص الذي يحاكي ؛ أو (٢) الرقود على مسافة من موضوع الوعي ؛ وهذا تحقيق وهمي للشخصية ، يقود إلى الكاريكاتير . وطبقاً لذلك ثمة المجالان متميزان ويفترسان للمونولوج المروي ، اعتماداً على دليل المحاكى السائد : الغنائي أو السامعي . فجنوس ، على سبيل المثال ، يروي مونولوج متين غنائيًا ، ومونولوج جبروت مكدول بشكل سامع . وفريقينا ويلف ود . هـ . لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جلية ، على حين يستخدم الإسكانيتين كل من فلويس ، وتوماس مان ، وموسيل Musil (ص ١٩٠ - ١١١) . وتشير بريتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر الميكرون يسهل في الخلد من شخصية المؤلف ، ويفقد سيطرته المركزية في النص القصصي . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف للمصاطف مع الشخصيات ، أو موقفه الساخر منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨) .

هل أن درجة التداخي أو التباين بين المؤلف وصنعيته - كما تقول كون - ليس دالاً من السهل الإسكافي . ولذلك فعالمها ما يحفظ أسلوب المونولوج المروي بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى في ترجمة الوعي ، وحل القارئ أن يعتمد على السياق ، وظلال المعنى ، والألوان ، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة ، لكي يقرر للمعنى المأمور للنص . إن هذه المروية ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جلياً في هذا الأسلوب القصصي ، سواء فيما يتعلق بالرواية أو النقاد . ولكن على حين يستطيع القارئ بسهولة أن يستغنى عن الوعي التقني للمونولوج المروي NML ، فإن النقاد ربما وجدوا مساعداً له من أجل فهم لغة النص فيها أوضاع . (ص ١١٧) .

٢ - ١٠ مشكلات في مثل الإدراك

تطرح بريتن سؤالين مهمين للإدراك للتمثل بناء على فهم أسلوب الكلام والفكر التمثيل : الأول ، ما مستويات الوعي التي يفترض أن هذا الأسلوب RST ، أو لحظتها الجبروت ، يمثلها ؟ هل يمثل فقط الأفكار والكلام المسموع ، أو يشمل كذلك المستويات

ضمائرها المتكلم ، كما غيوت الزمن الماضي إلى المضارع ، في بعض أمثلة مكتوبة أصلاً بأسلوب المونولوج المروي NM ، وذلك كي تؤكد خصائص هذا الأسلوب ، حيث نجد - بعد تحويل الضمائم والزمن - الصوت الداخلي للشخصية في القياس مباشر . ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التضميلات النحوية ؛ فالأبقيت الأسلوب في شكله المحوّل لتفعل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها . وسوف يبدو المونولوج الداخلي مرتبطاً بأفعال الشخصية كما نحارها ، وهو ما سوف يبدو غير واقعي ، وربما كان مثيراً للسخرية ، حيث إن القارئ سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستبعد لذكرياته عبر فترة من الزمن تفصل بين النص الرواية والنص المجربة (ص ٩٧ - ٩٨) . ونرى كون في موضع آخر من مقالته أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر في المونولوج المروي واحد من أكثر الأدوات المتاحة للقارئ قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته في موضعها^(١٣) . ولتضمن مثيلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقي :

عندما ما يتقلّب غير في حديث غير مباشر ، فإن ظروف الزمان والمكان عاقبة ماتغير لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر . فالجملة : « قال : لم أت هنا أمس » ، عندما تتقلّب في زمن آخر ومكان آخر ، سوف تصبح : « قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك في اليوم السابق » . ولما في المونولوج المروي NM فسوف نجد : « لم يكن قد حضر هنا أمس » .

والمثل الآخر من إدريس من قصة « على ورق سلفوان » (بيت من لحم : ٥٧) : « إن كل ما تتمناه الآن أن يصادفنا هذا الرجل المقدس » ، وأن يحترف أمام الناس أنها له زوجة ، وأنه لمزوج أن يعترف بها فضلاً كحبيبة ، غفارتك وعفوك . . . »

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية ، على حين أن معلومات الراوي محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها في لحظة السرد . فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت في مواضع أخرى من القصة ، كما أن المؤلف لا يحاول أن ويتقمّص من الشخصية أو « يسخر » منها ، أو حتى « يتماطف » معها ، بل الأقرب أنه « يسبح لها » أو قل إنه « يتلقف » بلسان حلفاء . ونحن نعرف أن « الرجل المقدس » زوجها ، لم يعلم ، وإن يعلم ، يبدأ السر بين الزوجة والمؤلف . ولكننا نجد أن الأخير أفرقتنا في لغة اللحظة (هنا والأل) داخل الوعي الجبروت (ص ١٠٥ - ١٠٦) .

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام للتمثل التنبل فيها على حدود الراوي الواحد ، ومن ثم التنبل على وجود وجهة نظر واحدة فقط في النص . إن الراوي ، في الحقيقة ، يكاد يفتنى كلية بما هو متكلم مفرد ، ويحل محله وجهات نظر مختلفة ، تمثل أكثر من وعي واحد ، ممرودة بشكل مباشر في السرد بضمير الغالب . وأسلوب RST يصور هذا بشكل أكثر مباشرة ، وبواقعية ومدى وعق أكبر مما يفعل الاتيخس المباشر في المونولوج الداخلي ، حيث تنف الكلمات قاب قوسين من التحقق اللفظي ، وحيث لا قطع في السرد ، وليس ثمة متكلمون جدد . وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة ، فإن صوت المؤلف « يتكلم » في هذه الأثناء ، ويصنق وصف للحديث ذو بعدين : بعد المؤلف وبعد الشخصية . وهذا الأسلوب هو الوحيد

وربما كان من الأفضل أن نسمي الإدراك المتعكس المتشغل باعتكاف المتعكس؛ إنه كما عرّف إدراك برنيت، إما مترادفاً مع الإدراك، أو على أقله .

وبما أن إدراك الكلام المتشغل يكون له بعض أفكار متداخلة، أو تلامساً شديداً من ملامح أفكار الشخصية . وتعتبر بعض اثنين عن رغبة في التفتيش بين أفكار المبنى والأفكار المتشغل، لأنها باطنياً بعض من فروق لغوية ووطئية، وامتداداً لها حتى تحتوي تحتها في قول برنيت . إن الإدراك المتشغل يتعامل مع العالم الخارجي، على حين يدور أسلوب الكلام والفكر المتشغل مع العالم الداخلي لشاعر الشاعرية وأما : (ص ٣٦٩) .

وكما افترض كون ذلك من العلامات اللغوية في الأسلوب الأول . (١٩٦٧) و (١٩٦٨) برنيت ، فإن الأجرة تثير السؤال نفسه مرة ثانية فيما يتعلق بالأسلوب الثاني والأول معاً . واختار : (١) أن مثل هذا السؤال أقل أهمية، لأنه في كل من الوصف غير المتكافئ . (٢) أن العلامات اللغوية في التشكيل، أن طائفة لغوية معينة من الأسلوب ؛ ولهذا فإن الباحث يستطيع أن يعبر بشكل مصطنع الأسلوبين إذا أسير على وجود من العلامات اللغوية للأسلوب . ولما كنا نتعامل مع مضمون الأسلوب الأول، فإن علينا أن نبدأ بالعلامات اللغوية الخاصة بـ (١) أو (٢) . والعلامات الدلالية المحددة بوصفها : أو فوالم المصدرات ، والبشائر الشكلية في السيل . وعندما نقتصد هذه العلامات فإن الصفحات اللغوية في أسلوب الكلام والفكر المتشغل وأسلوب الإدراك المتشغل يمكن أن نرسم حدودها أحياناً من طريق تلميح ، أو الضموم ، أو وجهة النظر ، ولا غلظت غلظته . وهذا ما أشير إليه كون فيا يعمل بالأسلوب الأول من قبل ، كما ذكرنا . ولكن برنيت يرى أن الإدراك المتشغل ، مع ذلك ، يتصل عن معظم العلامات اللغوية الموجودة في الأسلوب الأول ، كما يحفظ بعض العلامات الخاصة به (ص ٣٦٩ - ٣٧٠) .

٢ - ١٢ الإدراك المتشغل represented perception

إن الإدراك المتشغل أسلوب أهم يميز فيه المؤلف عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجي بشكل مباشر كما تحدث في الوحي ، بدلاً من أن يصف هو هذا العالم (٣٦) .

وباستخدام هذا الأسلوب يتجنب المؤلف التعبير غير المباشر للإدراكات ؛ فيستطيع أن يصفها بالافاظ الإدراكات دون أن يتطرق ذلك على أن الشخصية نفسها قد صاغها . ولما كانت الإدراكات مشكلة من مشكلات للمحاكاة mimetic ، فلها ليست لفظية أو تحتوي حتى على إمكانية كونها لفظية . وهذا الاعتبار له أهمية عندما نترجمه إلى مشكلة لغوية ؛ فالإدراكات لا يمكن أن تقتبس اقتباساً مباشراً من الوحي . وفيه Fehr (١٩٤٨ : ٩٨) يقدم الأمثلة التالية :

(أ) « ما قد جاءه جاك » - قال فريد .

(ب) وعند الالتفات رأيته جاك أتيا عبر الشارع نجلهم .

(ج) « انظر ! » - قالت فريد . كان جاك يعبر الشارع متجهاً ناحية

السفل من الوحي والإدراكات والأحاسيس ؟ والسؤال الثاني ؛ هل على الباحث أن يعبر هذا الأسلوب وكذلك أسلوب الإدراك المتشغل في ذلك السياق الذي يعرض معظم العلامات اللغوية للأسلوب ؟ ويقول كورودا الذي سأل السؤال الأول (١٩٦٦ : ١١٩) : « ولكن إذا قرنا أن نتمدد على التفسير الدلائل أو الأساليب المضمومة ، فإن رسم حدود أسلوب الكلام والفكر المتشغل يصبح معباً . » وبما أن إدراكاً أيضاً عما إذا كان يجب أن يجرى الأسلوب على أي « دويرة للواقع » ليست هي رؤية الراوي ، ولكنها رؤية الشخصية في القصة . (١٩٧٨ : ١١٠) . التي لا تلتزم بالضرورة بمعايير لغوية محددة (١٩٧٨ : ١١٠) . فهل ينبغي إذن أن يكون الأسلوب من الوجهة بحيث ينسج ليشمل كل الجدل النسوية إلى عقل الشخصية . حتى لو غابت العلامات اللغوية المحددة ؟ (ص ٣٦٨) .

والحقيقة أن هذه مشكلة جديرة بالنظر ، خصوصاً إذا لاحظنا مثلاً أن يورسف إدريس يستعمل ضمير المتكلم داخل القصص المكتوبة في أسلوب اللوتولوج الروي بشكل واضح . ومع ذلك يتجنى في نقل مقال الشخصية وإدراكها . ويتساءل المرء عن علاقة الضمائر بهذا البعض في مثل هذا السياق ؛ كما أن خصوصية كل إنسان لا شك أن لها دخلاً في هذه النقطة . ولا شك أن اكتشاف هم أكثر قدرة على الاستيعاب فيخوض فهم داخل اللغة . ومن ناحية أخرى ليس من الضروري أن يكون استعمال ضمير المتكلم دليلاً على أن القصة مكتوبة في أسلوب اللوتولوج الروي أو الإدراك المتشغل ؛ فمثلاً أيام طه حسين مكتوبة بصيغة ضمير المتكلم والزمن الماضي ، ولكنها لا تعبر على هذا الأسلوب . ولكن ربما اتصلت المشكلة هنا بنوع الوحي المتشغل في القصة .

٢ - ١١ الوحي المتعكس والوحي غير المتعكس

وتلجأ برنيت إلى كورودا الذي يفرق بين مستويين من الوحي : الوحي المتعكس ، والوحي التلقائي أو غير المتعكس (١٩٦٦ : ١٢١) . وتفرقها على جمل التفرقة يعرف بالتقليد الوحي المتعكس بصفة إحساس ، أو إدراك ، أو غير (١٩٧٧ : ٨) ، ويعبر الإدراك المتشغل في التعبير عن الوحي غير المتعكس . أما أسلوب الكلام والفكر المتشغل فيعبر عن التعبير عن الوحي المتعكس . ولكننا سنرى أن الإدراك المتشغل يمكن أن يكون متعكساً أو غير متعكس . ونقترح برنيت - دون إيراد أدلة - أن الفكر المتشغل يمكن أن يكون أيضاً غير متعكس ومتعكساً ؛ فربما ورد على عقل واحد ، ومنا خاطر بدون أن يتعكس عليه . ويغني البناد في الحقيقة ، على أن من فضائل أسلوب الكلام والفكر المتشغل أنه - كما ذكرنا من قبل - يسمح بالتعبير عن أفكار الشخصية غير المتطوعة ، وغير المبررها ، أو غير الداخلية في نطاق الوحي (ص ٣٦٨ - ٣٦٩) . إن المؤلف يفتخر ، ويظهر ، ويعبر عن المادّة غير للشك في وهي الشخصية . وكونه قدوة هذا الأسلوب إلى مثل الأفكار غير المتعكسة - كما أشيرنا من قبل .

إن الإيجار الوحيد الموضوع على الوحي للمبرر عنه في كل من الأسلوبين ، هو أن الشخصية يمكنها أن تعبر هذا الوحي إلى مستوى المتعكس ، وأن يكون هذا الوحي داخل متعكسات الشخصية المتفرقة .

ضمن أسلوب الإدراك للمتل. وفي رأيه أن هذا الفعل يساعد على وضع الإنسان في وسط العملية الإدراكية.

ويتكون الإدراك للمتل أيضاً من جمل غير قابلة للتضمنين، ذات تركيبات تمهيدية (وصفية). وربما احتوى على كلمات اعتراضية، أو زائفة؛ كما أن الجمل الناقصة تتردد كثيراً في هذا الأسلوب، وكذلك التكرار شائع فيه.

إن جمل الإدراك للمتل يمكن أيضاً أن تتكون من خيوط من التركيبات المتعلقة ببعضها البعض، أو التعبيرات، التي تؤدي أحياناً إلى ذروة. وهذا مثل من يوسف إدريس (على ورق سولفان - بيت من لحم: ٥٥).

هذه كانتات رفيعة طويلة أخرى، بالغة الحذف والنشاط، تلتصق على بعضها البعض، تستدير، تنحني، تلتصق، تلتصم، تنحيط، تمسك، تجف، تنحرف، تتجمع، تتحسس، تتداخل، تنسج، الآلات في قبضتها تتحول كانتات حية، وكان أصابعه تتشكل على هيئة آلات.

أما الأسئلة وكلمات التعجب قليلة، مع ذلك، في هذا الأسلوب. وإن كان باضفيل يذهب إلى أن كلمات التعجب يمكن أن تقرأ فقط على أساس أنها هي متمسك، أي متصلة بالعالم الداخلي؛ ولهذا فهي كلام وفكر متمثل، وليست إدراكاً متمثلاً. ولكن يرتين ترى أنها لما كانت تتصل بإفراكات العالم الخارجي فهي تعدد إدراكاً متمثلاً (٣٧٤ - ٣٧٦).

٢ - ١٤ العلامات اللغوية

التي يفرد بها أسلوب الإدراك المتمثل

إن الملاحح الدلالة للأسلوب أكثر انتشاراً في الإدراك المتمثل من انتشار العلامات النوعية المتصلة بالتركيب في أسلوب الكلام والفكر المتمثل. ومع ذلك فإن مجموعة المفردات التي تنقل المعنى الحكمي أو المعرّي، للشخصية أكبر في الإدراك المتمثل منها في الكلام والفكر المتمثل؛ وهي تشمل الصفات، والأفعال، والمصادر. وعلى الرغم من أن الملاحح الدلالة لهذه المفردات من الصعب تحديدها بدقة، فإنها دائماً تعبر عن شيء أكبر من المطلوب في الوصف البسيط. إنها تعبر عن تقييم الشخصية، وتقديرها وتوصيفها، أو رأيها في العالم من حولها. ولذلك تكثر الصفات التوجيهية أو الذاتية في الإدراك المتمثل (ص ٣٧٥ - ٣٧٦) وكلها خاص بالشخصية، وليس بالذات؛ فمثلاً في هذه العبارة من قصة إدريس نفسها (ص ٥٧): «... فهذه العزبة أقلمه» - تنحى إلى الشخصية لا إلى إدريس. وفي مناقشة طريقة جدا للإدراك المتمثل عند فلوير، يجد باسكال

(١٩٧٧: ١٠٥ - ١١٢) أوصافاً معينة عند فلوير يرأى عينا، ويسمها «الاختصاص السري»؛ وإن كانت يرتين ترى أن تسميتها «الاختصاص من المؤلف»؛ فلأن فلوير كان يجب الأسلوب، فإنه كان يسمح للفتة ووجهة نظره من حين إلى آخر أن تحتل مكان لغة الشخصية ووجهة نظرها في صفحات يرمي فيها إلى التعبير عن رؤية الشخصية وموقفها. ومن ثم فإن فلوير يشوه الصفة الذاتية لهذه الصفحات (ص ٣٧٨). ومن الطريف أيضاً أن نجد كير شينكل

إن الجملة (أ) يمكن أن تفسر ككلام عن إدراك، ولكنها ليست نقلاً لهذا الإدراك؛ أما الجملة (ب) فهي تقرير عن إدراك؛ وأما الجملة (ج) فهي إدراك متمثل.

ومن ناحية أخرى، للكلام، القليل هو لفظي، يحدث بشكل طبع في صورة اقتباس مباشر. أما الفكر، فيرغم كونه غير لفظي، فهو يبدو ممكناً مثل الكلام؛ فعندما يُنظر إليه على أنه كلام، أو تواصل ذاتي، أو مونولوج داخلي، يكون قابلاً للحدث في شكل اقتباس مباشر. ويمكن أيضاً أن نغير من الفكر في أسلوب الكلام والفكر المتمثل بدرجة كبيرة من الصفة المحاكية. وأخيراً فإن كلاماً من الكلام والفكر يمكن تقريرهما بشكل غير مباشر في جمل «أ» - that clauses. ومن أجل تجنب إفراكات الشخصية فإن اللغة تقدم، في تشكيلها المحاكي المحدود، اختصارات أقل من تلك التي تقدمها في مثل كلام الشخصية وفكرها. وباستثناء الإدراك المتمثل، لا يبقى ممكناً إلا تقرير أو وصف من المؤلف. وهنا، ربما أعطى المؤلف تقريراً عن الإدراك من زاوية خارجية، مستخدماً أفعالاً مثل: نظر، حلق، راقب، استمع، أوم من زاوية داخلية، مستخدماً أفعالاً مثل: رأى، شم، سمع، أدرك، وشم. وفي كلتا الحالتين، فهو يستطيع أن يعطي تقريراً عن الإدراك فقط في سياق غير مباشر. ومع ذلك فإن الإدراك المتمثل يعطينا وسيلة للتصوير المباشر لإدراك الشخصية في النص الأدبي. إن نظر الشخصية، أو سمعها، أو شمسها، أو بشكل أكثر ندرة، لمسها أو ذوقها، يمكن أن تمثل بشكل مباشر على أنها وهي، متمسكة كان أو غير متمسك (٣٧٠ - ٣٧١).

إن الروائيين المحدثين من أمثال كاترين مانتفيلد، وجويس جويس، وجويس كاري، ود. ه. لورانس، وفيرجينيا وولف، يستخدمون الإدراك المتمثل تقريباً، وبالدرجة نفسها من استخدامهم أسلوب الكلام والفكر المتمثل. وقد فحصت يرتين أعمال هؤلاء الكتاب، وسوف نعلم هنا مثلاً من إدريس بعد قليل.

٢ - ١٣ العلامات اللغوية للإدراك المتمثل

يكشف الإدراك المتمثل عن كثير من العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل؛ فضمير الغالب بمثابة إشارة مشتركة يبينها إلى وهي الشخصية. ولما كانت الشخصية لا تظهر عادة في إدراكها الخاص للعالم الخارجي، فإن ضمائر الغالب البسيطة (هو-هي) لا تتردد كثيراً؛ على حين أن ضمائر الملكية تتردد كثيراً. وقد أشرنا إلى احتمال ورود ضمير الغالب جمادون أن يعني ذلك أن أصحاب الوعي كلهم يدرسون شيئاً واحداً في الوقت نفسه، وربما كان الوعي علماً أو حق متخيلاً.

إن التزامن بين علامات الزمن الماضي والزمن الحاضر يحدث في الإدراك المتمثل، برغم أنه ربما لا يحدث بالدرجة نفسها في أسلوب الكلام والفكر المتمثل. ... كما أنه من لهم في الإدراك المتمثل أن يرد الزمن الماضي مع ظروف مكانية معينة، لتحديد الوصف القصصي في عالم وهي الشخصية. ويظهر الماضي المستمر، وهو شكل خاص بالزمان، في أمثلة الإدراك المتمثل. ويؤكد فير (١٩٣٨: ١٠١) أن وجود شكل الفعل المستمر ضروري لكي يعيد نفس من الموضوع

يسجل - وربما كان معه غيره كذلك - هذه الملاحظة أيضا لدى إدريس . ولكن القضية صلة بما قلناه من عزلة الفلاس الشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر للتأمل .

٢ - ١٥ الطبيعة المتكسكة وغير المتكسكة للإدراك المتأمل

يكاد يتفق أولئك الذين كتبوا عن الإدراك المتأمل على أنه يمر عن الوعي غير المتكسك للشخصية . في الإدراك المتأمل يكون عقل الشخصية سليما يقبل الانطباعات الجليدية من الخارج ، ولا ينعكس إيجابيا عليها . وغالبا ما تعطي صفحات من الإدراك المتأمل ، مع ذلك ، دليلا على وعي متعكس . ويحدث هذا من خلال طرق متعددة ، وغالبا ما تتضمن تشبهات تبدأ بـ « ك » ، مثل ، كما لو هـ .

إن الطبيعة الانكسكية للوعي يمكن أن تقرر بشكل واضح ، حيث تتمتع الإدراكات للعالم الخارجي في العقل مع أفكار متكسكة من الداخل . وسوف نرى هذا واضحا في قصة إدريس « حل ورق سلوفان » .

ويمكن أن تظهر الشخصية في حالة انعكاس على إدراك :

« ويحدث حفزت نفسها تثرى ماذا كان يترقى وميها . كانت زهور الزينق الطويلة تتمايل في ضوء القمر » . (لودويج ١٩٦١ : ٣٥) .

وعندما تأخذ الإدراكات المتأملات قيمة غير حرفية ، فإنها تتجلى فقط من الوعي المتكسك : « السياه ، طائر البحر ، الهياه ، كلها تقول : إزابل » (ماتسليد ١٩٧١ : ١٥٦) .

وكذلك تتجلى الإدراكات المتأملية المتأملية أيضا من وعي متعكس . ويعلق غير (١٩٣٨ : ١٠٥) ويولسنج (١٩٥٠ : ٣٤٢) على استخدام الإدراك المتأمل ليس فقط للمناظر الطبيعية ، ولكن أيضا للمناظر الآتية عبر الذاكرة ، أو الخيال ، أو الأحلام ، أو أحلام اليقظة : « جسدا يسفن ، لمجرد أنها تذكر » إدريس (١٩٧١ : ٥٦) .

٢ - ١٦ الوظيفة الأدبية للإدراك المتأمل

إن الوظيفة الأدبية للإدراك المتأمل هي في معظمها وظيفة أسلوب الكلام والفكر المتأمل نفسها . إن الإدراك المتأمل وسيلة أكثر لحظة *momento* للتعبير عن إدراكات الشخصية من بدليها الوحيد في السرد ؛ أي السياقات غير الباشرة ؛ فهو يسمح بالتأمل المباشر للإدراكات ، دون أن يتضمن كلاما داخليا أو مجرد فكر واع . وهو أيضا لا يتطلب بالضرورة طعنا في السرد . إن وجود الإدراك المتأمل غالبا ما يمكن من إقامة خوض وصف مقدم للعالم الخارجي ؛ فهو يعيد بوضوح النص بوصفه مدركات لموضوع الوعي . الإدراك المتأمل ، لهذا ، يوحد بنجاح بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للشخصية ، ويساعد على إقامة تآلف حقيقي بينها . إنه يسلم الذاتية إلى النظر ، أو الصوت أو الرائحة ؛ ذلك لأن العالم الخارجي يتمثل من خلال التشكل الذي ينتج من مزاج الشخصية واحتمالاتها . هذا التشكل يبرز على المستوى الفوري في العشرات المبكرة وأعمال

الأسلوب . وفي الحقيقة ، يجد العالم الخارجي ، في الإدراك المتأمل ، وجوده فقط بما هو مدركات حسية في وعي الشخصية . إن فكرة الإدراك المتأمل ، في عبارة أخرى ، هي مبدأ استراتيجي لتنظيم النص طبقا لوجهات نظر بعينها (ماتسليد ١٩٧٨ : ١٧٨) (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

إن الإدراك المتأمل يُسَلِّم الحيوية أو الإحساس بالملحة إلى أوصاف العالم الخارجي . وتتجلى هذه الحيوية من تزامن إشارات الزمن الماضي مع إشارات الزمن الحاضر ، كما تتجلى من حيوية الأفعال والصفات . ونحن القراء ، نرى ونشم الأشياء جنبا إلى جنب مع الشخصيات عندما يكون الإدراك المتأمل مستخدما . ونحن نمسك أيضا بالعالم الذاتية التي تحملها الأشياء إلى الشخصيات . ونحن لا نحتاج ، مع ذلك ، إلى قبول المعاني الذاتية ، برفع أننا يجب ، في حالات أخرى غير الإدراكات المتأملية ، أن نقبل الإدراك المتأمل . ومن هذه الناحية ، يختلف الإدراك المتأمل عن الكلام والفكر المتأمل . فلا الكلام المباشر ، ولا الكلام والفكر المتأمل ، يحتاجان أن يوثق بيا ، على حين أن السرد الخالص يجب أن يؤخذ على أنه حقيقة . إن الإدراك المتأمل يقف بين هذين الطرفين التعقيد . ولتأخذ مثلا من إدريس :

« الجوق قبض فاضل ، الرائحة خائفة لا تمسح ، رائحة ماذا ؟ فينك ؟ يوسول ؟ أحاسي لا تعرف لها أساه ؟ أم صبية يود ؟ أم هذا كله معا ؟ أم هي بالذات رائحة اللون الأبيض . يبالشاعته حين يتحول إلى رائحة » (نفسه ص ٤٧) .

وعليتنا هنا أن نتأكد أن اللون الأبيض أعطى رائحة ما للشخصية ، ولكن ليس بالضرورة أنها كانت رائحة مادة بعينها .

وأبنا أن الإدراك المتأمل يحمل ، لغويا ووظيفية ، صفات قوية مشابهة لتلك التي في أسلوب الكلام والفكر المتأمل ، ولكننا رأينا كذلك أن الإدراك المتأمل يختلف عن الكلام والفكر المتأمل من كلا الاختلاطين . إنها بكونها جزئين متكاملين من أسلوب قصصى أكبر . وتقول برنتن إنه ما يزال هناك متسع لبهده أكبر يبدل في تحديد الشكل الدقيق لهذا الأسلوب داخل نظرية السرد . وهي تعتقد أن الإلمام بالإدراك المتأمل خطوة في الاتجاه الصحيح ، ولتقترح ، بفرم وفره الأساه التي أطلقت على الإدراك المتأمل ، أساه أو مصطلحا تقول إننا ربما كنا في حاجة إليه ، وهو « الوعي المتأمل » ، *Represented Consciousness* (ص ٣٧٩) .

٣ - « نموذج تحليل من يوسف إدريس

إن اختيار قصة « حل ورق سلوفان » من مجموعة « بيت من لحم » (١٩٧١)^(١٨) للتصليل هنا لا يرجع إلى أنها تعد نموذجا جيدا لاستخدام الأسلوبين الأدبيين اللذين ناقشناهما في الجزء الثاني من هذه الدراسة فحسب ، بل يرجع أيضا إلى أنها تثير معظم المشكلات التي نوقشت متصلة بهذين الأسلوبين . والقصة من هذه الوجهة تعد مجالا مناسباً لمناقشة حول التنكيك في النص الحديث . وربما أشرت إلى شيء من هذا ، ولكن معنى « في المقام الأول » - بإعطائه نموذج تحليل ترتبط فيه اللغة والتنكيك بمعنى القصة أرتيغاليا يزيد من فهمنا لها ، ويصلنا داخلها وخارجها في الوقت نفسه . وإننا فلست أرمى إلى

NIM ، تحول في الزوجة تبرير موقفها ضد زوجها ، أو يقل لنا تحولها من هذا الموقف إلى تنفيذ قرب نهاية النص .

٣ - ٢

والفقرة الثانية من النص تعطي مثالا جيدا لأسلوب الكلام والفكر للممثل :

(٢) « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ ولكن كيف يعرف ؟ مستحيل أن يعرف . الحرم بعيد ، و (الركن) الذي كنا فيه لا يقصده أحد في الصباح . سالتحان فقط كانتا هناك ، كيف يعرف ؟ » (ص ٢٧) .

وأهم ملامح أسلوب الكلام والفكر للممثل هنا هي استخدام ضمير الغائب في الإشارة إلى الزوج ، كذلك استخدام ضمير الغائب المتني « هما » في القمل « كانتا » ، إشارة إلى الزوجة والرجل الآخر . وأما بقية الضمائر فهي تشير إلى نكرة (« أحد » و « سالتحان ») ، وهي ضمائر للغائب كذلك . والضمير في « كانتا » يشير إلى صاحب الروي « الزوجة » مشتركة مع الآخر ، ولكن بدون أي شبهة لكلام أو فكر مشترك بين الاثنين في هذه اللحظة .

والأزمة هنا تتراوح بين معنى المصير والحضور : « ماذا لو عرف ؟ .. لو كان .. كيف يعرف ؟ .. كانتا ... يقصده ... كانتا ... كيف يعرف ؟ » . وهذه الأزمة المتناوبة تسلم الموقف إلى اللحظة ، بل إنها تمتد به إلى ما قبل اللحظة وما بعدها على السواء . وهذا يعني أن الكلام هنا ليس كلاماً في سياق غير مباشر ، أو حتى كلاماً داخلياً كما يوجد في تيار الوعي ، وإنما هو أفكار متمثلة ليس بالضرورة أن تكون الشخصية قد صاغتها أو تلفظت بها ، بل هي أفكار « قلب قوسين من الحكم بها » ، إنها أقرب إلى ما نسميه « لسان حال الشخصية » - إذا صح أن للحال لساناً .

والجملة « ولكن كيف يعرف ... كيف يعرف ؟ » هي بمثابة اعتراض من فعل الوعي غير المذكور^(٢٨) ، اعتراض على التساؤل الذي يتناول داخل الشخصية ، والذي تطرحه الشخصية على نفسها بصورة يجعلها فيها المؤلف - بوصفنا قراء - نفرض في لغة اللحظة وكانتنا نطرحه كذلك مع الشخصية ، مبركين - في الوقت ذاته ، أن الشخصية لا تصدق أو لا تكذب تخيل معرفة الزوج بما فعلته ، لأن لها مبرراتها من الحقائق المذكورة في الفقرة والحرم بعيد ، و(الركن) الذي كنا فيه لا يقصده أحد في الصباح . والفرقة التي تعبر من موقف الشخصية وحكمها هنا هي « مستحيل » ، حلالة على أن الاستهتام الأول « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ » استهتام يتطرق إلى الرغيف والإنكار .

يظهر إدراك الشخصية الحسية في الفقرة الثالثة من النص حيث « تسمع » الزوجة موقف الاستعلامات وهو يتكلم في التليفون مهلاً - إياها ، فيفرغ صبرها ورساله . ولكن المؤلف لم يورد السؤال وإن كان أورد الإجابة ، التي لا تهتم بها الشخصية حيث « تسمع » فيها عوفاً ، ولكن هذا « السرحان » - وهو كلام ولكن متمكن - لا يظهر إلا من خلال « إدراك متمثل » للون الأبيض في المستشفى . يشكو لنا

« تطبيق » منتج أو تكتيك معين على النص لأبقت صحة أحدها ، ولست مستصفاً كل ما في النص من علامات لغوية وأساليب لاذلة على جودتها ، ولكني حريص على أن يكون المعنى هو الذي للإسكاف بعض عيوبه ، واستخدام عمله الخيط أو الخيط في غثه ، وعناوة نقله إلى القارئ كي يشترك في هذه العملية ، وربما ساعدته على أن يفعلها ويحربها بنفسه .

٣ - ١

(١) « من العربة هيبت . فلتنة هيبت . نمش زوجها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع . دخلت الحديقة . بؤدة حيرتها .. السلام راحت تصمغها ، سلمة ، وسكتة ، وسلمة ، في آخر سلمة ، اضطربت . حافضة اضطربت » . (ص ٣٧) .

تعد هذه الفقرة الانتاحية من قصة « حل ورق سلوفان » مثالا جيدا للإدراك المتمثل ، فالؤلف هنا يقدم لقصته بوصف لأفعال الشخصية النفسية « هيبت » ، وإدراكها الحسي « نمش زوجها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » .

أما الأفعال فهي في الزمن الماضي ، والضمير غائب « هي » في الأفعال المذكورة . والصفة « فلتنة » في أول الفقرة ، و « حافضة » في آخرها ، فتلان حكيم ، أحدهما غير متمكن حيث اكتسب شرعيته في داخل هذا الأسلوب من « الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » وليس من المؤلف ، وأما الصفة الأخرى فتبدو متمكنة « حافضة » من داخلها ، ولكن يستطيع المرء أن يقول إن هذا الحرف أو الاضطراب قد ساعد على ظهوره « صوت » الصعود على السلام (حيث لم تكن تعرف بعد سبب اضطرابها) يحركه التأثير للاضطراب ، والمائلة لحفظة القلب « سلمة ، وسكتة ، وسلمة » ، قلبها الذي يكاد ينفذ « في آخر سلمة » خوفاً واضطراباً .

والجو المحيط بهذه الفقرة - كما نرى - يشوه التأثير الذي يساعد على إبراز الحركة الحارضية من « هيبت » من العربة ، و « صعود » لسلام المستشفى ، ولم يخفف منه إلا « جبر » الحديقة حيث « سمعت » « الغزل الذي نمش زوجها » .

إن الإدراك الحسي لحاسة السمع هنا ، وعلى طول النص ، يلعب دوراً أساسياً في تمثيل حالة الشخصية وهي مقبلة على لقاء زوجها الطبيب بالمستشفى بعد أن خيلت رجلاً آخر في مكان بعيد ، لأول مرة في حياتها . وقد يكون من التأثير هنا أن تتابع الإدراك الحسي لهذه الشخصية هنا من سمع وزؤة وليس وشم ، بمعنى النص يتنظم في خيط من هذه الإدراكات الحسية المتصلة بمالي الشخصية الداخلي والحارضي .

ولكن ، من ناحية أخرى ، يقوم أسلوب الكلام والفكر للممثل بالاشتراك مع أسلوب الإدراك المتمثل والامتزاج به في بعض الأحيان ، من أجل تمثيل وهي الشخصية للمتكس وغير المتكس . وهذا التداخل من الملامح التي يتميزان بها . وهنا يقوم أسلوب RST بتضمين هذا الخيط الحسي للمعنى في المقصة ، وذلك عن طريق الكشف عن التكميل الشخصية على نفسها في « حديث مروي »

(٥) وإذن هي من جديد مستقلة . بحق بحق . هل تكرهينه ؟ هل تحبين هذا الآخر ؟ حين كنت تحبينه ماذا كنت تفعلين ؟ هل تحبين بنفس المشاعر الآن تجاه الآخر ؟ (ص ٣٩) .

ونحن في مقابلة بين زوجها والرجل الآخر يفسر فيها الأول ويفوز فيها الثاني على مستوى الصفات الجسدية . ولكن - في الوقت نفسه - يجبر الآخر ويغزو الزوج على مستوى الوجود إذا ما « غيرت أن يموت أحدهما » . وهي لا تعرف الاختيار الزوج ليمش : « لأن الزوج هو الذي يفتح ويتيح للسنتين واللذة والمسا » ، أم لأن العشرة لا تهون ؟ لم لائك لا زلت تحبينه ؟ هل لا زلت تحبينه ؟ لا تحبيل . احترق إن كنت لا زلت ! .

وبالطبع فإن ضمير المخاطب هنا ليس من الخصائص المعروفة لأي من الأسلوبين المذكورين ، مثله مثل ضمير التكلم الذي يستخدمه المؤلف على لسان شخصيته في نفس القصة . ولكن إذا تأملنا في نوع الرعي المروي هنا نجد أن الانتماء كان مع موضوع الرعي من جانب المؤلف ، حيث يشعر بشعور الشخصية ، « ويصبح » الشخص الذي يحكي ، هو الذي أدى إلى ظهور هذه الصفحات مكتوبة بهذه الضمائر . والمؤلف يستغل هذه الإمكانية في أسلوب « المونولوج المروي » ، ويخرج بين هذه الضمائر وضمير الثالث . فهو يقول قبل الاقتباس السابق مباشرة ، وبعد مقارنتها بين زوجها والرجل الآخر « لماذا إذن تختاره ليموت ... ؟ » . وبعد الاقتباس السابق أيضا يبدأ المؤلف في استخدام ضمير الشائب بصورة طبيعية . فالمونولوج المروي ، كما ذكرنا من قبل ، هو للمونولوج الداخلي نفسه ، ولكنه يفترض وجود صوت داخلي يتخاطب به الرعي نفسه ، وبإحدى ما ، « عاكس لتعبيرات شخصية الضمائر » ، وإحدى ما يوازي ما أن تجرؤ الزوجة على أن تقول لنفسها ، حق وإن كان « لسان حالها » ، يفكر وعمل هذا النحور الذي تحمله المؤلف . وسوف نرى تعليقاً آخر حول استخدام ضمير التكلم في القصة .

٣ - ٥ .

ومعها يكن من أمر فإن الزوجة ما يزال لديها مبررات للوقوف مثل هذا الموقف الحزين : أن تنصر الآخر على زوجها ، وفي الوقت نفسه تجعل زوجها يعيش وتدع الآخر ليموت . ومن بين هذه المبررات « البيت » الذي يظهر فيه من بين أفكار الشخصية المتصلة ، وكان المقابلة بين الرجلين ، التي امتدت إلى أكثر من صفحة ، في قطع « الحديث المجرَّب » حول « البيت » ، تلك الكلمة المضحكة ، تقول :

(٦) « البيت . لكم ذكره كل ركن فيه ؛ فهي قد رأته آلاف المرات ، موبيلت في تمد تراها من كثرة ما تعودت رؤيتها . مطبخه يحنقها ، صوت أزيز التلاجة من طول ما سمعته يلسعها ، ويؤرقها وعلاً جسداً بالشياطين » . (ص ٤٠)

وعله الفقرة تخرج بين أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل ، حيث نرى نظرة الشخصية ، وسمعتها ، وشعها ، يتمثل بشكل مباشر بصفته ومعها منعكسا ، يؤرق الزوجة وعلاً جسداً بالشياطين ، ويجعلها تذكر البيت كما كرهت زوجها ، ذلك

و الأبيض ، مستغرباً كأنه وباء يفيض له كل شيء . الوجود معظما لبها صاحب أبيض ، ثم « تنعكس » الشخصية على هذا اللون فتذكر : « المرة الأولى التي جماعته هنا لا تذكرها ، من سنين طويلة ، عفر سنوات رجا » (ص ٣٨) . وهكذا ترتبط الحيرة الحالية بالخيرات الماضية في الإدراك المتمثل ، فتكتسب اللحظة الحاضرة وجوداً أعمق في رعي الشخصية ، بشكل تاريخي وقيمها ويتمكن في موقفها التي نراها فيها داخل القصة .

٣ - ٣

ولنطع مثلاً آخر في هذا السياق من مشهد الزوجة وهي لا تزال أمام مكتب الاستعلامات بالمشفى :

(٣) « ابتلمت رقبها . لماذا يحلف بها باستمرار هذا الصباح ؟ لماذا جف حتى سعلت وهو يسلك يدها ويضبط عليها بين يديه ؟ » (ص ٣٨) .

وهي تستغل من هذا الإحساس بجفاف حلقها في هذه اللحظة إلى تذكر نفس الإحساس مع الآخر ، وهذا يؤدي بها إلى التفكير لو قل التمثل والتمسك على هذا الإحساس ، حيث تقول بعد ذلك مباشرة :

(٤) « انتمالاً لحظتها لم يكن أنثى خالصة . لا . كان هناك شيء آخر لا تعرف كبه . وانتهت فكرة أن تجري . تسحب يدها وتظل تجرى حتى تجد عريتها وتطلق حاللة إلى البيت . البيت ؟ يا لها من كلمة مضحكة » (ص ٣٨) .

ونحن لا نعرف حتى الآن لماذا كلمة البيت مضحكة ! فقط تداعت الكتمان « إلى البيت . البيت ؟ » في عقل الشخصية على هذا النحو فصرنا أن لا بد أن يكون البيت داخل في الموضوع . والمؤلف لا يتدخل ليقول لنا شيئاً في هذا الصدد ، ولكن يترك الشخصية تنعكس على كلام موقف الاستعلامات ونفس بالرغبة في « التفرغ » بضمها « حلماً » مكان قصي ليس فيه أحد . تنكفى على نفسها ، وتلقي على داخلها كله نظرة ، لتدرك ، فقط تدرك ، كنه ما حدث ، وما يحدث . ملعداً الذي يحدث ؟ » (ص ٣٨ - ٣٩)

وبذكر « البيت » في الفقرة التالية لهذا التساؤل والرغبة في الإدراك ، ولكن الزوجة لا ترتبط بينه (أي البيت) وبين جلستها السابعة عنه ، بل تذكر « البيت » في سياق آخر هو اضطرابها إلى الانتظار حتى ينتهي زوجها من العملية الجراحية الخطيرة التي يجريها لطفل ، وتعود معه إلى « البيت » على حسب اتفاق سابق بينهما . وهي لا تريد أن تعود بفردها « لأن سبب خروجها « الوحيد » في ذلك اليوم هو استصحاب زوجها والمعدة به إلى البيت . وسوف نعرف فيما بعد أن هذا السبب ليس هو السبب « الوحيد » لإصرارها على انتظار زوجها .

٣ - ٤

لهم . أما نحفي في حديثها المروي الذي يثير قضية استخدام الضمير في هذا الأسلوب :

قوة حاليًا ، تريد الشيء وتجعله ، ولا تعود إلا به . لذا إذن نظيره -
ليموت ... ؟ ؟

٧ - ٣

ومنذ البداية تشير الزوجة أن ثمة شيئاً غلطاً في فعلها وفي الشخص الآخر ، وكذلك في زوجها ، ولكنها في هذه المرحلة من الروي تنظر إلى زوجها نظرتها في البيت . والحقيقة أن إدريس هنا يترجم بكسر مألوفية الأشياء بالنسبة إلى الزوجة ، وذلك عن طريق استخدام لغة من حيث هو تكتيك في حد ذاته . و « تكتيك الفن » ، كما أشرنا من قبل ، هو جعل الأشياء تبدو ، « غير مألوفة » ، « إذ إن إلقاء الشيء بملءك حيا تترجم به من أصناف ، وهي تلبس من ملابس وتستهمل من أثاث ؛ يملك [حتى] من زوجها » وإذا كانت كل الحيات المفضلة لمد كير من الناس غرضي هكذا دون وعي ، فمثل هذه الحيات كان لم تكن أبداً . والزوجة في هذه القصة تصير من المؤلفاته لتعيد إلى نفسها إحساسها بالهوية ؛ « ذلك أن غرض الفن . . . هو نقل الإحساس بالأشياء كما تترك لا كما تعرف » (٩٩) . والزوجة تقبل لقائه الرجل الآخر على سبيل المفارقة ، مثل كل صديقاتها ص ٤١٦ .
وتصرخ : « فلما لا أمشي ، فلما لا أمشي » . (ص ٤٦) .

ولكن الزوجة تظل تسامد (أيكون هو زوجها) الذي جعلها بدلا من التعامل بتسم للآخر ؟ (ص ٤١) . ولكنها تظل خائفة وشاغرة بأن ثمة غلطاً في فعله . وهي تميز عن ذلك التوتر بذلك الإجماع الجنسي الذي تثيره المفارقة بين أصابع الزوج وأصابع الرجل ، وفي اختلافا هذا الآخر ليموت .

٨ - ٣

في المرحلة المقبلة من المقارنات ، التي تأتي بعد دخول المرأة حجرة العمليات ، ومواقفها للمدلية الجراحية ، وسماحيها لصوت زوجها يترجم من حوله فيلوسوف ، ويخطط في مساحته بصورة في تلكها فيه : « ولكن فيه أنشأه أبداً لم تكن فيه » (ص ٥٣) . كما أن نظيره تبدو مختلفة « مائة في المائة ليست نظيره » (ص ٥٣) .

وربما في إحياء قلب « لا يد يمشي » (ص ٥٧) ، يجعلها تثير كل الأسئلة المحيطة حول حقيقة ما فعلت وواقع ما تراه ، وإحساسها تجاه الفعل والواقع مما : « فلما لا تتسلم ، كلمة ، للحظة لثقة ؟ » (ص ٥١) مع الآخر . وعندما تترجم زوجها في وضع غير مألوف لها تقول : « لا بد أنه يمثل أمهات . يريد إضاعتها . هنا علكته وحيد . . . ولكن كيف عرف أنها أصبحت بالحيرة وما دخلت لم يرفع حيشه من مكان العمل . . . ولا هو من أفنه أحد أو أخيره » (ص ٥٤) . وعندما تتدبر داخل حجرة العمليات

(٩) « ما هذا الذي يندرج ؟ هي لا ترى إلا أصابعه وهي غائبة واثقة ، من الجرح . إلى الآلات . إلى الجرح . . . لا شيء . هناك سوى أصابع تتحرك في قفازها المطاطي ؛ أصابع طويلة نحيفة مركبة في يد ملساء صغيرة تمررها أيضاً . ما هذا المميز فيها إلى الذي يحسن وهي هؤلاء الناس ، وإتباعهم ، كما لو كان أعظم مجازف كيان في العالم ، يعزف وانقلص معلقة بأكمله » (ص ٥٤) .

لأنها ظلت « عشر سنوات تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء ويضئ التبراز » . (ص ٤٠) .

٩ - ٣

والحقيقة أن في القصة خطوطاً متعددة من الإدراك للتمثل والكلام والفكر للتمثل ، تشابكاً جديداً لتتبع عالم الشخصية المعاصر والحارجي ، وتضع عن كيفية تحول الشخصية من موقف إلى آخر يقضي له . وليست القضية - كما قلنا - في التباين على استخدام إدريس لأسلوب أو لأساليب بعينها في النص بقدر ما هي في كيفية استخدامه لما في توصيل معنى القصة ، والكشف عن عالم الشخصية بصورة لا تجعله يتدخل في هذا العالم ، بل يدعنا نراه من خلال الشخصية نفسها ، بممارستها التي لم نقلها لنا مباشرة . ولذلك سوف نحاول الآن أن أسك بخطين من خطوط المعنى في القصة : الأول ؛ يتصل بالمفارقة بين الزوج والآخر ، والثاني بين كيفية استخدام لفظة معينة في القصة ، وارتباط هذه اللفظة بمعنى القصة . وسنرى في الموقنين كيف انتقلت الزوجة من موقفها الأول تجاه زوجها إلى تقبيل هذا الموقف .

أما المقارنة بين الرجلين فتحدث في فترة مبكرة من القصة ، حيث تقول الزوجة بعد تذكر - أو عدم تذكر - لآخر مرة جمعت فيها إلى مستشفى زوجها (وقد أشرنا إلى تلك الجملة سابقاً) :

(٧) « هه ثلث مرة ، ولولا مياد اليوم ما جاءت . للمحيط أن الاقتراح كان اقتراسه ، سهل لها لهمة فلما . سأكبر هؤلاء الرجال ونواياهم الحسنة . ليستحق . بالطبع يستحق . ليس هناك رجل لا يستحق ، حتى المحبون منهم زائفو العيون كلباؤون حتى وهم محبوبون » . (ص ٣٨) .

وهي هنا عملة بإحساس سلبى ، فيه هجوم على كل الرجال ، ومن بينهم زوجها الذي سهل لها استغفاله ، والآخر الذي سترف منها لها بعد أن « الجراحة في عينيه بدأت . بدأت تشع وقلمة » (ص ٥١) . وهذا الإحساس السلبى نحو الرجلين توازي مع إحساس الزوجة بخلافها مباشرة ، وقد أشرنا إلى هذا في الأقسام رقم (٣) .

ثم تظهر المقارنة بين الاثنين بشكل أوضح في الصفحة التالية (وقد أشرنا إلى ذلك في الأقسام رقم (٥) كذلك) . وسوف نجد جلا موازنة لهذه الجمل المقارنة بين الرجلين في القسم الثامن من القصة . وصمتنا في هذه النقطة أن نشر إلى أن الزوجة قلقت بين يد زوجها وأصابعه ويد الآخر وأصابعه :

(٨) « . . . يده [الآخر] الضمختان الحمراء من يديها ، المغطات من الظهر بالشر ، يده الضمختان جدا إذا قورتا يديه هو [الزوج] . القويان . . . أصابعها خفيفة سمكية ، من الصعب انتها . أين هذا من يديه ، يديه الصغيرين إذا أطلبتنا حتى لتبدوان كزوج من القبان الصغيرة . وأصابعه النحيفة التي توشك أن تنكسر . من اليدين تبدى شخصية الرجل ؛ شبه كير بين شخصية رجل وشخصية سبابه ؛ سبابته هور في طول أصبعه الأوسط ؛ طويلة رفيعة كأنها من عظم كسي بالجلد . سبابه الآخر كساروسو المسلس ؛

داخل الموقف الجليد (المستشفى) ، بعد القيام بمغامرة كسرت فيها إلفها لزوجها ، وحتى نفسها (مقابلة الآخر) . وقد نقل إلينا ذلك كله في أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل الذي استخدمه إدريس بطريقة جعلت تسولات الزوجة وخاوفها ورغباتها تخرج بسمها وبصبرها ونسبها ، فكلها جميعا علامات للوعي الإنساني في حركته نحو «تطهير» صاحبه .

٣ - ٩

في خيط موزلٍ للملك الذي سردناه في الصفحات السابقة ، نعرض للمحلم لثوى مستخدم داخل الأسلوبين المذكورين سابقا .

في المرحلة الأولى من القصة ، مرحلة الانتظار والتوتر ، يبتصر الزوج ، مرة أخرى يقرح ، أن تلعب الزوجة إلى حجرة العمليات لتشملد العملية وتسلم . وتتسلم الزوجة :

(١٣) « هل يمكن أن أقبح هناك ؟ أرئى هذه المربية وهذا الحلياء وقناع ؟ » (ص ٤٣) .

ثم بعد ما يقرب من صفحتين من كلام وفكر وإدراك متمثل ترد هذه الجملة :

(١٤) « أجيب [للماسك] ؟ نعم . هاتى القناع . والله فكرة » . (ص ٤٤)

وعندما ننظر في المرة فبيلة تتلغش لعينها المدهشتين « من خلال فتحة القناع كأنها لأول مرة تراهما » (ص ٤٥) .

ومن الضروري أن نلاحظ أن الزوجة قد ألحت عليها فكرة التضيي . وقد أشرنا من قبل إلى حاجتها للانفراد بنفسها في بداية القصة . وهنا لا تزال في الناحية المقابلة للمشعور بالذنب ، وهي ، فوق ذلك ، تدافع عن نفسها : « أنا لم أجرم . أنا مضطرة لإخفاء كل شيء » لأن ضميرها يأبى على تركه . يموت لو تركه . ولم أعد أحبه » . (ص ٤٧) . وعلى الرغم من أنها تخلص إلى أن « النتيجة أن فقدت الطفل » جنون ما فعلته ، « إلا أن هذا الاعتراف معلنى ، أو هو فوق الإدراك ما يزال . فبالسابق يقضى على هذا النحو : « اعتزى أنه إعدامه للجنون » فالتأتأة في تعليق كل شيء فتعلبت على شناعة من خطأ الآخرين ، أو غشك . الجنون . الكره . الضيق ، حتى حب الاستطلاع » شناعة ، مجرد شناعة » (ص ٤٧) (١١)

إن فكرة تأنيب الضمير المؤجلة تشغلها ، وهي تتحرك في المكان وتستعيد مظهر الاحتكاك الأليف الدائم بينها وبين زوجها ، محاولة إيجاد إجابة أو ثمرة تنفذ منها إلى معنى ما فعلت ، حالة أن الضمير يتكلم حين نسكت » (ص ٤٣) . فهي تتكلم باسم ضميرها الذي لم يؤذنها بعد . ورغبتها في التأمل هي أحد الاختيارات المتاحة ، تماما كنسأ لها من سر فعلتها ، ومثل حاجتها واضطرارها إلى إخفاء كل شيء . والقناع يتكلم باعتبارها عمله الفرصة لمواجهة زوجها ومفاجأته واستغراق أسلته ، « ولأن ينفذت أبداً إلى مغادرتها البيت من ساعتين مضتا ، ظهر جنى عن طريق الخطأ سالماً لا مهرب وتلاقت كل

هنا ما تزال رؤيتها له شبه موضوعية ، مثل رؤية المؤلف ، ولكن « شطه » في مساعدته بعد هذا الموقف مباشرة جعلت قلبها يندق في عصف : « ماذا حدث له ، لم تره هكذا أبداً ، إن شطه مربب .. على الأكل يرضعها . إنها لا تتألف من الرجال إلا شططهم » فقد عاشت طول عمرها معلقة معلقة بزوج سيلوفان ، .. (ص ٥٥) ومرة ثانية يؤذى حبيبها المروى إلى أصابعه ، متسائلة كللك :

(١٥) « وما هذا الاحتمام العظيم الذى يلبسه الآخرون بأصابعه . أصابعه الدقيقة ، ويده الصغيرة ، التى تشبه القصار .. لا يمكن أبداً أن تكون هذه أصابعه . إنها يد وأصابع غشقة ثلما ، هذه كانت رغبة طويلة أخرى بالغلة الحلق والانشط .. الآلات فى قبضتها تتحول ككائنات حية ، .. لا يمكن أن تكون هى نفس الأصابع التى مارأها فى أرغفة ، أو مغشقة فيه للشباب ، .. بالتأكيد ليست هى أبداً أصابعها التى تعرفها ويترأها بعض اشترتها .. هذه أصابعه تتعلق بالأنفاس ، ولا يد أنها تقزم بأصغر عمل .. » (ص ٥٩ - ٥٦) .

وفى هذه اللحظة تحول التسأل لـ من شك إلى يقين ، من إنكار للزوج إلى عارلة الاختيار إليه . « أمز [بتابعها] لا يزال .. ؟ » ، هذا [هو] لم تره أبداً ، [هو] آخر لا يمت إليها .. هو خفيف .. مربب .. ذكر . رجل يمثل ما لم تحس به كرجل وهو فى قمة مزاولته للرجولة معها ، (ص ٥٦) . وحاجتها للمقاومة تصبح آخر وسيلة لكسر إلف الأشياء :

(١٦) « أمامه ومن عمد تضع الأخرى في مواجهته ، بشر صدره ، يديه الكبيرين بلفه الغزيرة بلفته . غير معقول هذا أبداً . غير معقول . إنه يتضامن . إنه يصبح أقل شباباً وأهمية ، كل ماله من مزاج ويضامن ندوب وتتلاشى كفتاكت من صابون أمام هذه الإزارة الحديدية التى لا تقهر ، والى تثبت منه هو وثائر الحيلة فى أعماق الطفل المريض أن تستهبط ، أن تنشط أن تبدأ وتستمر وتظل حية مستمرة . كانت تيكى . لم يتضامن الآخر وحده . هى نفسها بدأت ، بكل ورغباتها وغشيتها ، بكل أحلامها وضيقها ، بكل دلائها وأنوثتها ، تتضامن .. تتضامن ، وهو يكر ويكر ، ويحيطه حالة مفصلة لا تحجز على خدشها حتى بالتفرغ ، حالة الرجل وهو يعمل » . (ص ٥٦) .

ويبقى إلى الدهن الاتيسال السابع الذى بدأت تقارن فيه بين الزوج والآخر ، لأنها تستمر في مونولوجها المروى ، السابق قالت :

(١٧) « .. حالة لم ترها أبداً ، ربما كان مقدراً أن تراها ، فولا الحيلة ، والمضحك . أنها حيلة لحداثة .. الدموع نجعت فعلا فى عينها . إن كل ما تمنته الآن أن يمانها هذا الرجل للقدس ، وأن يترف أمام الناس أبداً له زوجته ، ... » (ص ٥٧) .

وكانت قد قالت في المرة الأولى : « والمضحك أن الاقتراح كان اقتراح . سهل لها المهمة ثلما » . إنها تعطى الانطباع هنا بالندم الشديد نحو زوجها . وصل حين يشير تبصير « والمضحك أن الاقتراح ... سخرتها ، يشير تبصير « والمضحك أنها حجة ... شعورها للمض بالذنب . بين يمين التعبيرين يقع إدراك المرأة لوضعها

لجهد أنها تنكر . هو لا يزال لم يلتفت ، يتركها هكذا صامتة ساكنة . الشيطان يتحرك حين تسكت . (ص ٥١)^(١٦) . وهذا ما نخشاه ، لأنه يدفعها إلى الجانب الآخر . وننقل نقرب من العطل الرائد على سرير العمليات ، ويتنامى إلى وجهها الرجل الآخر ، ويتحرك ماذا يمكن أن فعله فجأة ، كما تتداعى إلى زوجها الذي يرضها بطول باله في حجرة العمليات وفي حجرة النوم أيضا . وشيئا نثينا تكشف هذا الشيء الآخر الذي يتعلق بزوجها كما راته من جديد وهو يعمل ! « تريد أن ترى قلبي . تريد أن ترى كل شيء فيه من جديد . . عرفتها . رغم [البوت] والرقيقة الطويلة فهذه الميزة القديمة . احتضنت . أحسست بالفتح مبتلا حول أنفها وفيها ، كانت الدموع تتكون بسرعة وتهمر ، وكان يصورها مغبيا ، ولم تعد ترى ، وكأنها في حلم من ضباب رأت الباب وأسرع ، كأنها تنفذ نفسها » (ص ٥٧) ، ولكن من نفسها وليس منه ؛ لأنها وقتت عند الباب ، و راحت تجفف دموعها ، وتكمل النظر ؛ بل تصبغت من ضبابه ، أو قل أصبحت به ، وهو يشرح لزملائه ما يفعله . وبدأت حتى في استئجار كلماتها وكأنها لمست حبيب راغب مستعد لتلبية ندائه في الحال ، « هنا وأمام اللأ » ، بعد أن زال « قناع » الإثبات والتعود عليه . « وأحس ، فجأة ، أن قلبها بدأ يفرس » ، علامة حل تحولا الداخلي للمكمل ، الذي كاد يصف بها ، تلك المنقوشة بورق سيلوفان .

شيء . إنها لم تتعد أن تكذب ، وبالفعل عليه . وهو أيضا يرضها ، وسيدرك حتى أنها تكذب . لا عودة إذن . « غشتم » (ص ٤٧) .

ولمهم أن نلفت الانتباه إلى أن للمرعبة قالت : « لئلا » ، وهي الكلمة المستخدمة داخل المستشفى للدلالة على الشيء نفسه الذي اشارت الزبوية إليه مستخدمة كلمة « القناع » . ويخطر لما تلك الحامل كي تخفى « واطة فكرة » . وإذا فرغتها في الصفي والإغفاء للعلنة قبل (ص ٤٧) تنودها إلى فكرة للواجهة مع زوجها من وره القناع ، غشبة الأدميرال وعصارة كل شيء .

وعلى الرغم من أن زوجها الطبيب يابس أيضا قناعا ، فقد عرفته من أخته (ص ٤٨) . وهي تحاول لفت انتباهه إليها بأن تسعل ، ولكنه وبسخط بدون جملة . وهي تتسلسل : « صوت من هذا ؟ أكون صوت ؟ أم تعرفه لأنه منحن يتحدث من خلف قناع ؟ أم لأن هناك شيئا آخر . بالتأكيد شيء آخر » (ص ٤٨) .

وهذا « الشيء الآخر » هو غربة هذا الصوت بالنسبة إليها من ناحية ، وزيين صوت الرجل الآخر الذي « كانت حولها تتخلف » تحت وقع [حديث] الرغيم للضميد البه . . . (ص ٥٠) . ولكنها ما تزال مصرة على الحرب من الآخر ، حلاقة ، جسدها يستن ،

هوامش البحث

فصول ٢/٢ (١٩٨٢) « لغة القص في التراث العربي القديم » ، (١١ - ٢٠) وأهمية هذه اللغة تتحدد في تركيزها على رؤية الموضوع من بدايته التي لا يستغنى عنها التناقل للشعور بالمشكلة في الأدب الحديث ، ولما الدراسة الثانية هي كتاب « نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة » - الرابطة ١٩٨٠ . وفي الكتاب فصل عن « اللغة في العمل القصصي » (٢٤ - ٤٤) ، وهو مقدمة مهمة في الموضوع ، يبرز فيه للغة لـ « عدم الأبحاث اللغوية التي ألفت في دراسة لغة التعبير الأدبي بصفة عامة » (ص ٢٠) ، حيث تعرض لـ « تلك مسورة » ونظريته اللغوية التي ألفت منها دارس الأدب في الكشف عن نظام اللغة الزم.

(١) انظر - على سبيل المثال لا الحصر - شكوى حيد ، تجارب في الأدب والقند ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٢٧ - ٢٢٧ ، ٢٥٥ - ٢٢٢ ، وحديث السكون ، « نصيب عطر القصيرة » ، مجلة في كتاب بتحرير أوسنل Ousnel (دراسات في الأدب العربي الحديث) ، وهو بالإنجليزية ، بريطانيا ١٩٧٥ ص ١٢٥ ، وصل الرباعي : دراسات في الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٩١ - ٩٧ . ويؤيد تشير إلى مجلة أخرى علما تتكلم من التذكير ، ولكن مع ذلك تبقى دراسات جديرتان بالإشارة إليها هنا ، وما للتذكير تيلة إرهابهم ، حيث تباينت في مجلة لما مجلة

اللغة في المسرح التثري

عصام بهس

تتأثر المسرحية - بوصفها جنساً أدبياً - باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التي تستخدمها الأجناس الأدبية الأخرى ؛ فإذ كانت القصة والرواية يستخدمان الوصف والتحليل - مثلاً - ولا يشكل الحوار فيها من الوسائل الأدبية - اللغوية إلا وسيلة واحدة ، قد تكون - أحياناً - عرضية ، فإن الاعتماد الأساسي في المسرحية يكون على الحوار . وعلى الرغم من أننا نبحث في المسرحية عن عناصر البناء الفني ، القصصى ، كلها في المسرحية ، فإننا نبحث عنها ، أو نعرفها ، في العنصر الفني الوحيد الظاهر على السطح في المسرحية ؛ أي في الحوار . فمن طريق الحوار نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان .. وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي يتبادلها الشخصيات في المسرحية^(١) .

وكما أن الحوار هو المظهر الذي تتلقى من خلاله المسرحية - بوصفها عملاً أدبياً مفروضاً - فهو أيضاً الشرارة التي تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحي حين يعمل النص النص المسرحية ، فتصبح العناصر الإخراجية كلها ، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة .. الخ ، في تناغم كامل مع الحوار المسرحي - أو بالأحرى مع ما في المسرحية من شخصيات ، وزمان ، ومكان ، وحدث ، وماض ، وحاضر ، وغيرها مما لا يقدم في العمل المسرحي إلا من خلال الحوار ، أو التي يقوم الحوار بتبسيطها .

ولقد أثارت المسرحية منذ زمن طويل جدلاً طويلاً - ما تزال له بقية - حول ما إذا كان كمالاً و التلقى ، لما حين تقدم على النص المسرحية ، أو يكفى بقرائها . وهو جدل يأخذ في الحسبان عوامل عدة لا بد من التعرف عليها قبل اتخاذ موقف من هذه القضية . أول هذه العوامل ، وأهمها ، أن الكاتب المسرحي - أياً كان هدفه أو اتجاهه الفني - يكتب دائماً وفي ذهنه أنه يكتب لمنصة التمثيل ، يكتب عملاً « حياً » ، يصوره دائماً وشخصه يتحرك ، وجمله يتبادلها ممثلون ، في حيز مكان معين ، بل يصور إضاهاته وديكوره .. الخ . إنه يكتب عملاً أدبياً حقيقياً ، لكنه - أيضاً - لا يكتبه وكأنه يكتب - مثلاً - شعراً أو قصة ، بل يكتبه نصاً مسرحياً ، ولابد ليعيش على منصة عرض مسرحي في الدرجة الأولى .

المشاهدة ، لكنه استترك - في الموضع نفسه - أنه دخل إلى المسرح من باب القراءة والثقافة ، ولم يدخله - كالكاتب الأوربي - من باب المسرح نفسه . ويرى أن المسرح سبيل الشعر ، كما يشهد بذلك تاريخه . لكنه - في النهاية - لم يزل إنه كتب المسرحية بتقاليد الشعر - الغنائي أو غيره - بل كتبها بتقاليد المسرح نفسه ، وأعماله شاعرة على ذلك . وصرح توفيق الحكيم مرة أنه يكتب بعض أعماله لا

وحق الكاتب الذين قالوا إنهم كتبوا أعمالهم من منطلقات أدبية أولاً ، وإنهم لم يكتبوا هذه الأعمال لتقدم على المسرح - يكون السؤال المطروح عليهم - بل علينا أيضاً - هو : ولماذا - إذن - انصأروا الشكل المسرحي دون غيره من الأشكال الأدبية ؟ ولقد قال الشاعر صلاح عبد الصبور^(٢) يوماً إنه انجبه إلى المسرح حين أسس إن الشعر الدنأى ضائق عن تجربته وتجربة جيله التي تحتاج إلى الأصوات المتعددة

النص - هي التي قد تشير إلى الحلو أو المخرج من هذه الإشكالية . فالخرج لا يبدأ - أبداً ، في حدود ما أعلم - من فراغ ؛ أفعى أنه يبدأ من نص أدبي - قد يكون مسرحية أو رواية أو قصة أو حتى قصيدة شعرية - لو من فكرة ترويه . فإذا كان هذا النص مسرحية ، فقد يأخذها كما هي ، وقد يمدد فيها بالإضافة أو الحذف أو التغير ، بالاتفاق مع المؤلف أو دون اتفاق أحياناً . أما إذا كان نصاً أدبياً من جنس أدبي آخر غير المسرحية ، أو إذا كانت فكرة ، فإنه يحاول - بنفسه ، أو مع آخرين ، أو بالآخرين - أن يحول هذا النص أو حله الفكرة إلى نص مسرحي يعمل من خلاله . ومن ثم ، فلا عرض مسرحياً بل نص ، ولو كان نصاً مرعجلاً ، يصمم هيكله الأساسي قبل بداية العرض . ومن ثم ، أيضاً ، تضع أيدينا على أهمية الكلمة ، وفي النص المسرحي ، وفي العرض المسرحي كذلك . وهي أهمية ، لولا هذا الجدل الحديث ، ما كانت موضع تساؤل في أي فترة من تاريخ المسرح في أي مكان ، حتى أن أرسطوحسه في كلمة ، كانت لصاحبه النص الأدبي ، بطبيعة الحال ، حين قال : « ومع أن للشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعاً عن الفن ، إذ من الممكن أن نلصق تأثيراً للغة بلا تحليل ولا تحليل . ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتمادها على فن الشاعر »^(٣) .

ولا نريد أن نكون في جانب أرسطو ، لنشكرك ، ولنشكر لغنا للنص الأدبي . فليس صحيحاً أن « المشاهد ... أبعد الأجزاء جميعاً عن الفن » ، لأن لها « فيها » الخاص بها ، الذي لا يكون احتياطياً ، بل إن لهذا الفن جماله الخاص ، وسحره ، أيضاً ، الخاص . وهو الأمر الذي نودّ أن نؤكد هنا ؛ فالنص المسرحي الذي يمكن قراءته والاستمتاع به بوصفه نصاً أدبياً ، له جماله ومهته ، والمعرض المسرحي له كذلك خصوصياته الفنية وجماله ومهته ، التي قد تعتمد جميعاً - أو بعضها على الأقل - على النص ، وقد تخرج عليه ، أو تفرقه أحياناً . ويشوق هذا - بداية - على القدرات الذاتية للمخرج ، وعلى الإمكانيات الفنية المتاحة له ، وأيضاً على اختياره للنص الذي يتبع له إبراز هذا كله في شكل غير متناهي . فالخرج حين يختار نصاً للمسرح ، إنما يختار نصاً ليجري معه « حواراً » ، وقد ينهي هذا الحوار إلى غلبة أحدهما على الآخر ، أو - وهذا هو العرض الجيد للنص الجيد - أن يتبهما إلى التناغم .

والنص الأدبي - في العرض المسرحي - يمثل متصراً واحداً من مجموعة من العناصر المتشابهة ، التي تتعاون لتخلق تأثيراً ما ، فكرياً وجمالياً ، على المتفرج . فلا شك أنه يشترك في خلق هذا التأثير - مع النص الأدبي - من المخرج ، وفن الممثل ، ومهندس (الذكور) ، ومهندس الإضاءة ، والكوسيتي . ولكن ما الصلة بين هذه العناصر جميعاً والنص الأدبي ؟ وكيف يستقيم القول بتأثير هذه العناصر جميعاً - مع النص - على المتفرج لحق فكرة أو إشارة شعور ، مع القول بانطلاق المخرج من النص أساساً ؟ ومع القول أيضاً بأن النص يمثل « إمكانات » حتى يصعد العرض ؟ إن الإجابة التي تبدو ملائمة مع التساؤلات ، والتي تؤيدها الشواهد التاريخية والفنية ، هي أن الإخراج من النص ، هو أن الإخراج - في أفضل حالاته - « يخلق رؤية » للنص ، أو يحقق إمكانات من إمكاناته ، ويحول لروح من الأرواح الكثيرة التي يمكن أن تلبس به .

لنتأمل ، بل لنكون كتاباً يقرأ ! ولعله كان يقصد أن تقاليد المسرح الشرقي في الفترة التي كتب هذه الأعمال فيها لم تكن قادرة على تحمل أعباء تقديمها ، لا أن حله الأعمال نفسها غير صالحة للمسرح المسرحي ، أو أنه كتبها دون أن يقيم في ذهنه منصة مسرحية ويخرجها ، من البداية حتى النهاية .

العمل الثاني لنهم أن الخلق يذهب إلى المسرح وفي ذهنه أنه ذاهب لمشاهدة عمل كتب لمنصة بخاصة ، ولتشكيل ، فهو لا يتوقع « قراءة » عمل - سواء قرأه بنفسه ، أو قرأه الممثلون - بل يتوقع أن يرى « حيلة » كاملة تتحرك على منصة العرض . أكثر من ذلك أن الخلق إذا اكتفى بالقراءة دون العرض ، فإنه يقرأ العمل الأدبي المسرحي على نحو خاص جداً ؛ أفعى أنه - على الحقيقة - لا تكتمل قراءته ولا مثله لهذا العمل إلا بأن « يخرج » نفسه - ذهناً - وهو يقرأ . إن هذا « الإخراج » الذهني - وإن تم بغير وعي - هو الذي يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحي ، وهو الذي يمكنه من تقديمه تقديراً صحيحاً . وحتى الفلزية - المتأخذ للعمل المسرحي - ولو كان أكاذيباً ! - يفعل هذا لغماً ، وهو واع أو غير واع ، وحين يتحدث عن القيمة « الأدبية » لعمل مسرحي يؤثر في حكمه ، وفي قراءته أصلاً ، هذا الجانب الفني الغريب ضيقاً بهذا الجنس الأدبي الخاص . ولهذا يمكن القول إن كمال استمتاع القاري أو قدرة الناقد على تقييم عمل مسرحي مكتوب يتوقف على قدر دريئة على تلقى الأعمال المسرحية في المكان الذي ترتبط به - أفعى منصة العرض - وتأثير هذه الدربة على خياله .

ومن جهة ثالثة ، نعلمنا التجربة أن العمل المسرحي - الأدبي - يتوقف على منصة العرض ؛ ليس لأن المنصة تجسد شخصياته وحركتها وسوارها : : : الخ ، فحسب ، بل لأن أهم هو ما أشرت إليه آنفاً من أن العمل المسرحي المكتوب يظل - بين دفتي كتاب - مجرد « إمكان » لا تكتمل حياته إلا على منصة العرض .

غير أن هذا كله لا ينفي « أدبية » الأعمال المسرحية ، من جهة ، ولا يجعل النص المسرحي - الأدبي - ذا قيمة ثانوية ، من جهة ثانية . فادبية النص المسرحي الجيد لا خلاف عليها ، (وإن يكن الخلاف على حدود « الأدبية » التي نصف بها النصوص « الأدبية » بملء ما يزال قائماً) . فهي - على أية حال - نصوص مجاوزة للمألوف من « الكلام » ، ولكل نص منها يتناول الخاص ، الذي قد يشترك فيه غيره من النصوص في بعض العناصر ، لكنه - من حيث هو « كل » - يكون مميزاً ، كما أن هذه النصوص قدرتها على التأثير الفكري والجمالي . أما موضع الخلاف هنا فهو مكانة النص المسرحي - الأدبي إلى العرض المسرحي ، وهي نقطة دار حولها - وما يزال يدور - جدل طويل ، يبريد كل طرف من أطرافه أن يؤكد أهمية الجانب الذي يتناصر في « توصيل » المسرحية إلى متلقيها .

ولا نأني بجعل هذا إلنا فإن هذا الجدل مبني على قضية تكاد تكون محسومة ، أو هي أشبه بسؤال : أي حقّ القاص أطلع ؟ لأن الكاتب المسرحي والقاص هو أمر العرض ، كليهما ، يعملان في ذهن كل واحد منها الآخر ؛ فالكاتب - كما ذكرت - يكتب للمسرح المسرحي ، والمخرج ينطلق من النص الأدبي .

ولهذه النقطة الأخيرة التي أشرنا إليها - انطلاق المخرج في عمله من

تعبير الشخصية عن أفكارها ووجهة نظرها في الأمور ، وفي الأحداث التي تدور حولها أو التي تشارك فيها ، والمواقف والأحاسيس التي تثيرها فيها هذه الأحداث ، غضبا أو رضى أو إيلالة .

وإذا كانت « الطائفة الإخبارية » في الحوار تقوم أساساً على لفت الانتباه لشخصية أخرى وتصفيفها بمجوابات من الحدث غلبية ينشئ - من وجهة نظري - ومن وجهة بنائه للمرجعية أيضاً - أن يعرفها ، فإن « الطائفة التفسيرية » - وهي المعزى الأساسي للحوار المسرحي - تقدم للمتلقي الحدث « في حالة صممه » ، والشخصية في « حالة بنائها » أو تحركها ، أو تطورهما - الحدث والشخصية - معا ، وتؤثر كل واحد منها على الآخر . إن المعزى الأولي لفت المسرحية أنها لا تقدم لنا شيئا جاهزا ، ولكنها تبذل كل شيء « أمسنا » الحدث ، والشخصية ، والمواقف ، والفكر ، بل الزمان والمكان وما بينهما من خصوصيات . وهذا كله لا يقدم إلينا مفرقا ، بل يقدم متساندا متناغيا لا يفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر ، « فالشخصية لا تقدم إلينا عارية من مظهر أو أحداث ، وهذه الأحداث والمواقف التي تنظم الشخصية في داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الأولى في المسرحية ، وحيث نبدأ في معرفتها في لحظة واحدة » ، لأن الشخصية هي التي تصنع الموقف والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصية (٤) . ومن ثم فإن الشخصية في المسرحية « ليست الملمعة الأولية للكاتب » إنها نتاجه . وهي تبتني من المسرحية ، ولا توضع فيها (٥) . والأمر نفسه يقال عن الحدث ، وعن الفكر ، أو المواقف أو غيرها .

ولابد هنا من تأكيد أن « الطائفة الإخبارية » في الحوار لا تنفصل عن « الطائفة التفسيرية » - أو لا تستطيع - في كثير من الأحوال - أن تضيع بينهما حدودا واضحة - بل - أكثر من هذا - قد يصعبان شيئا واحداً . فالشخصية - على سبيل المثال - قد تستلزم فهم عن عواطفها أو عن فكرها « بالإخبار » ، تصيرا عن ملامحة موقفها ، أو كيدا لشخصية أخرى ، أو تعبيرا عن تحليلها لشخصية أو موقف . وهكذا تصير « الجملة الحوارية » - في لحظة واحدة ، أو في لحظات متتالية - في المفاهيم مبدأ ، يتداخلان ، ويستندان في بناء العناصر المشتركة كلها في بناء المسرحية .

وبناء الحوار يبحث يتناغم مع بناء الحدث وبناء الشخصية يفرض أن يستخدم طاقته في سهولة ويسر ، وفي خلق وحساسية ، فلا تعرف « كل شيء » - عن الحدث أو عن الشخصية - مرة واحدة ، وإلا ماذا يبقى للشخصيات أو للمتلقي ؟ وإنما هو يكشف لنا عن الجوانب الضرورية فحسب من الحدث أو الشخصية في لحظة معينة . وبهذا يقوم الحوار ببناء الحدث والشخصية على مدى المسرحية كلها ، بحيث تنشر ، وتعرف ، حين تكف الشخصيات عن الحوار أن كل شيء قد توقف وانتهى - بل - في العمل الجيد - يتوقف الحوار حين نضر ، ونعرف ، أنه انتهى إلى خالته . ومن ثم فإن المتلقي نفسه أيضا يشارك في بناء المسرحية ويتناغمها كلها ، وهو يضمن - وهو يتلقى الحوار - التشابكات والترايبطات ، ويستبعد التناقضات ، ويضع - وإياها أو غير واع ، في الغالب - مفرحاته البنائية الخاصة في كل مرحلة من مراحل المسرحية ، ويتبناها في المرحلة التالية ، أو يستبعد بعض عناصرها ، أو يجعلها جيدا ليبنى غيرها . . . وهكذا ، حتى ينتهي - لتجاربها مع

وليس هذا تقليداً من شأن العرض المسرحي ، ولا من شأن المخرج الذي يقوم عليه . لأن تقديم « رؤية » جديدة لنص أدبي ، وبوسائل أخرى تستند مع « الكلمة » ، لتصورها تصيرا جديداً ، أو تجسدها ، أو حتى لتدخل في حوار معها ، ليس بالأمر المألوف ولا البسيط ، بل هو جهاد على إنشاء عالم كامل على الأسس التي أرشد الكاتب ، أوبت روح فيه بحيث يمكنه مواصلة الحياة ، لا على منصة العرض وحدها ، بل أيضا في نفس المخرج ونخيله . وعلى أية حال ، فلا بد أن نؤكد - دائما - أن للنص المسرحي - الأبي - المقروء جاليته الخاصة ، وروحه وتأثيره ، والعرض المسرحي جاليته الخاصة أيضا وروحه وتأثيره . وقد تلتقى هذه الجوانب كلها في النص والعرض في نقاط ، لكنها - بالضرورة ، واختلاف الوسائل الفنية المستخدمة في النص والعرض ، واختلاف نماذج كل واحد منها إلى روح المتلقي وعقله - تختلف في نقاط أخرى .

لقد اتفقنا هذا الجدل بين النص والعرض - أو بين القاصين عليهما ، أو الممثلين لهم - لأنه يثير جوانب غلبة في الأهمية للموضوع الذي نطرحه ، أهم موضوع لفة الحوار المسرحي . لأن كتابة نص أدبي ارتكازا على « نقل القراءة الصالحة » أساساً ، يختلف - بالضرورة - عن كتابة نص يعتمد على « نقل المشاهدة والسماع » أساساً ؛ ودخول أحدهما إلى مجال آخر غير مجاله يعني أنه سيطر عليه تغير ما - إما كان حجمه ، وإيا كانت نتائجه - كما لو كان يتلقى في مجاله الطبيعي . ومرة أخرى تشير إلى اختلاف عملية « قراءة المسرحية » عن عملية « مشاهدتها » . كما أن لوسائل الإخراج ، ولفن الممثل - بالضرورة ، أيضا - تأثيرها على « الكلمة » ؛ فقد تطلق بها إلى أفق فسيحة ، مستبعدة بالإضافة أو التذكير أو التوسيع ، أو جريا ، وقد تحبس عليها وتحبس من انطلاقتها ؛ وقد يضيء للمثل الكلمة في لحظة ما ، أو مصحوبة بحركة أو إشارة ما ، تفسر الكلمة ، أو تخرج بها من مجال دلالي إلى مجال آخر . . . وهكذا . فتقدير قيمة الكلمة وقوتها في المجال المسرحي المكتوب لابد أن يكون قائما على تقدير قيمتها ، لا مكتوبة فحسب ، بل متعلقة كذلك ، ودخل سباق « العرض المسرحي للممثل » .

استخدام اللغة على شكل حوار داخل المسرحية استخدام معقد غاية التعقيد . وه جملة الحوار التي تنطقها شخصية موجهة إلى شخصية أخرى قد تجعل غيراً لا تعرفه الشخصية الموجه إليها الخطاب ، أو لا يعرفه المتلقي . وفي أغلب الأحوال - أو في المسرحية الجيدة وخاصة - لا يكون سياق الحوار موجهيا لتصرف إخبار ، بل قد يأخذ الجري سياق الحوار عرفياً ، أو لفرض آخر غير مجرد الإخبار ، أو لإعلام المتلقي به . وفي الأحوال كلها ، يقدم « الإخبار » بحدود أسبسي في بناء الحدث الذي تقدم عليه المسرحية ، بحيث يتصرفه المتلقي خطوة بخطوة ، من خلال هذه القطع من الأخبار « المتناثرة » في الحوار ، ويتصرف تطورا ، والنسق الذي تسهم به كل شخصية في صنع هذا الحدث ، أو مقاديرته وإصافته ، أو دفعه إلى أمام . بل يسهم « الجانب الإخباري » في الحوار في تعرف الشخصيات وإبعادها ونقلها النفسي والاجتماعي ، وفي كشف زمن المسرحية والمناخ للمتلقي به .

ويشارك هذه الوظيفة في الحوار وظيفة أخرى على الدورية نفسها من الأهمية بل ربما تفرقها أهمية ، هي وظيفته « التفسيرية » . وتقوم على

موقف من الواقع يؤسس له الكاتب . وإلى بعد هذا الفكر والواقعة اللذان يعبر عنها العمل ، فلما كان فكراً أو واقعة يسومان على « تربة » الواقع ، أو « حلبة » طوبى – بالضرورة – لغة لقدره على المجاوزة والسور ، أو «ها» – في الحقيقة – لا يتبينان للكاتب إلا في هله اللغة للمجاوزة . ولا يخرج من هذا المسرحيات ذات الموضوع الاجتماعي ، لأن القصص لا تتميز عن تتناول قضايا هذه المسرحيات ، بل هي فقرة على تناولها وعلى السويته – في الوقت نفسه – على « علميتها » وعلى « علميتها » بل على وقتيتها كذلك – لما الرغبة في دفعه مشاعر الجماهير وعالماتها ، على حساب المستويات الفكرية والفنية أيضا ، يصبح إبيولوجية ضيقة تحق أسبانيا أانية أكثر ضيقاً فهو ما انتهى بالسرور المصري إلى أزمته الراهنة التي ما تزال تتجلى حور أسبانيا ، ولو أشعلنا التية والباحث لفرنا أننا لم نعد نطقى إلى القيم التي حاول جيل أكتيسيس – مسرح حورى ضيقى ، وعلى رأسه شوقى وتوفيق الحكيم ، إرسامها . فالحكم بعد أن كان قد بدأ كتلة مسرحية – قبل سفره إلى فرنسا – بالعالمية ، عاد مفتعاً بأن القصص هي الباقية ، بقدرتها على مجاوزة حدود المكان والزمان ، وبقدرتها على الارتفاع بالقضية الاجتماعية إلى مستوى يعول على (الدردشة) في أمور الحياة اليومية ، ولكنه تردد في استخدامها لوانته فكرة اللغة الثالثة ، أو « قصص العالمية » التي كتب بها أعماله الاجتماعية بعد ذلك ، ليكون ما من القصص ما يكفل لها البقاء وتحتل حواشي الزمان والمكان ، وتكفل لها بساطتها الفدرة على غلبة أكبر قدر من الجبر على اختلاف أشكالها ومسارها الثقافية .

والمرسحة الاجتماعية تضم تحت جناحها جانباً كبيراً من المسرحية (الكوميدي) . ودون الخوض في تفصيلات – مرة أخرى – نجد أن اعتماد العالمية لغة للمسرحية (الكوميدي) ، اعتصاماً لا يحصل الجدل أو التناقض ، أنه المسرح (الكوميدي) إلى ميزان اليوم من الميوط والإسفاف ، الذي تتسأل – في إشفاق وبراعة – كيف نقله منه ؟ وتؤكد – مجدداً – أن القضية هي قضية اللغة والفكر الذي تعبر عنه ، والمشار التي تثيرها . ولا نتجاوز الحق إذا قلنا إن الفخر مسرحنا إلى تراث من « الكوميديا الرائية » يعود إلى المشكلة نفسها ، وأنه ليس غريباً أن يصل مسرحنا (الكوميدي) إلى ماوصل إليه وقد تبنى – منذ البداية ، إلا في حالات نادرة – لغة (مسرح) « عماد الدين » و« روض القرق » لغة له .

إن قضية اللغة في المسرح قضية في غاية الخطورة ، تضرب في أبعاد فنية وفكرية وثقافية شتى . وتبقى السؤال المطروح على كل المتصليين بقضية المسرح مفتوحاً في انتظار الإجابة : لماذا نريد أن نعطي للمتلقي ، أن نعيد إليه مجموعة من الذكات الحاملة للمسقة بظلي يثيرها حتى تخلف سلوكاً اجتماعياً وفكرياً على المستوى نفسه ، أو نعطي فكراً سلبياً وعاطفة راقية ، وحتى دهابة واقية تثير لديه – بعد الضحكة – فكرة أو سلوكاً سلبياً راقياً ؟

وبعد هذه المحاولة للوقوف عند ما يمكن أن تثيره قضية لغة الحوار المسرحي من قضايا نظرية عامة – أبداًها عملية شخصية – بالضرورة – سنحاول قصص لغة عمل من الأعمال المسرحية ذات الشأن في تراثنا للمسرح ، هي مسرحية الحكيم « شهر زاد » ، لثرى « الأبعاد الدرامية » للغة في هذه المسرحية^(١٨) .

الحركة المسرحية – إلى بناء قد يتطابق مع بناء المسرحية ، أو يتناقض معه . وعلى هذا تتوقف استجابة المتلقي للمسرحية ، ورضى أو تنفراً .

فالحوار المسرحي مرحلي ، يعطى جانباً من الحدث أو الشخصية في لحظة معينة ، ثم يعطى جانباً آخر في لحظة أخرى ، قد تعتمد على الأولى فترة ، وعلى ضم هذه اللحظات للتالية تبني المسرحية .

بل إن الحوار بيني على حساب دقيق لما ينبغي أن يعرفه المتلقي من الحدث أو الشخصية في لحظة معينة أو أخرى ، وقد بينى على معرفة المتلقي بجانب من الحدث أو الشخصية لا تعرفه الشخصيات الأخرى أو شخصية معينة من بينها ، أو يحدث العكس ، أمضى أن يبقى على معرفة الشخصيات الأخرى ، أو شخصية معينة منها ، بجانب من الحدث أو الشخصية لا يعرفه المتلقي ، فيظل هذا على جهله به حتى تأتي اللحظة المناسبة للكشف عن هذا الجانب الذي لا يعرفه المتلقي . ودلالة الكلمة في هذه الأبنية جميعاً لابد أن تختلف في استجابات المتلقي أو في استجابات الشخصيات الموجهة .

ويشير دارسو المسرح إلى ضرورة أن يولد الحوار في المتلقي (الإحساس بعشاية الواقع ، وإن لم يكن نسخة فوتوجرافية منه^(١٩) . وهي قضية ناشئة من تلقى العرض أو للمشاهدة وليس عن تلقى القراءة ، لأن التلقى الأول يؤكد ضرورة توليد الحوار لاستجابات فورية – فكرية وعاطفية – لدى المتلقي ، على عكس تلقى القراءة ، الذي يمكن أن يأخذ فيه المصنف وقته في التعمق ، والعودة إلى فقرات حوارية سابقة لمراجعة شيء أو التأكد منه . . وهكذا . ومن هنا ثارت قضية العالمية والقصصى « على المسرح » وتعرض لها الكتب والنقاد والقائمون على أمر المسرح مبدئ متقسمين على أنفسهم ، أو باحثين وتجريبين لحلول مختلفة . ففي أوقات مختلفة تصعب كل فريق لكرامه ، متمسكاً بلفته الخاصة ، العالمية أو القصصى . ولأن وقت آخر ، مبكر ، أعضمت اللغة داخل المسرحية للشخصية التي تتكلم بها^(٢٠) . وفي مرحلة ثالثة توزعت العالمية والقصصى على الموضوعات المسرحية ، وللفقصة الترجمة (وكادت لها دائماً ، ويدل أننا نشهد فيها مرحلة جديدة^(٢١)) والمسرحيات التاريخية ، وللعالمية للمسرحيات الاجتماعية أو الملهوية ، ثم أسهم توفيق الحكيم بفكرة اللغة الثالثة . ولابد من الإشارة إلى أنها لم تكن فترات أو مراحل مفصلة لوتقاطعة ، ولكنها حلول طرحت ، وسيرت ، وانتهت إلى اقتناع كل كاتب بجانب من جوانب الصحيح المطروحة والإنتاج على أسس منه .

وليس من غرضنا – هنا – الدخول في هذه القضية بمناقشة المحجج التي يستند إليها كل فريق ، مؤيدون أو معارضون . لكننا نشير إلى قضية مهمة ، التفت الفرقان إليها جزئياً حين أسألوا – مؤيدون أو معارضون أيضاً – إلى أن هناك شخصيات ينسبها المنطق بالقصصى – من فئة المتعلمين أو السادة – وأخرى تناسها العالمية ، الكعمال والفلاحين ومن إليهم . أى أن اللغة تخاطبة للمستوى الثقافي أو الاجتماعي للشخصية ، ومن ثم للفكر أو للشاعر التي يمكن أن تعبر عنها الشخصية بكلامها ، فلذا أضيف إلى هذا قضية الواقعية أصبنا لالتفات في أن « يتزل » فكر الفئات المثقفة ومشاعرها ، ومن ثم لنسها ، إلى لغة الفئات المستهدفة بالواقعية . ونصنور أن الواقعية ليست في اللغة التي يستخدمها الكاتب في عمله ، ولكنها – أساساً –

الرغبة ، فيها تصور ما أجل هذه المخلوقات ! وما أصحح جسدنا ماوى ١ . فهو لا يرى من الفتنة إلا جملها ، ثم يختصر هذا الجمل كله ليصبح في صلاح جسدنا ماوى ٢ . إن الحكيم - بهذه الفتنة الحوارية - يجلب أتية التلقى أولاً ؛ فنهض عموماً ليس غريباً على موضوع من ألف ليلة ، وفيها أيضاً وجهات نظر مختلفة ، بين الساحر والجارية ، وهو من جهة ثالثة - يعطى التلقى انطباعاً - قد يستقر ، وقد يتبدل - عن شخصية أخرى ، هي شخصية العبد ، ويبدأ - من اللحظة الأولى - في بناء رمزته التي سيستمر طوال المسرحية .

ولا يلبث الجلال أن يتدخل في مناجاة العبد لنفسه عن جمال الجارية وجسدنا ، فيعاجله بسؤاله « ماوى ؟ الشيطان ؟ أم السيف ؟ » . وللجلال وجهة نظره في الأمور ، وفي النساء بخاصة ، هو الذي ظل يقتل للملك في كل صباح زوجة ، مقتنعاً أن المرأة لا تكون إلا للشيطان أو للسيف . ويؤكد كنهه هذا - بعد حين - بقوله عن الجارية : « ما خرج من يدي نخل في حوزة الشيطان » .

غير أن فراق العبد الطويل للمدينة يتيح الخروج - ظاهراً على الأقل - من إطار هذا الحوار عن العبد وحده ، ليكون في مقدور العبد أن يسأل عن شهر زاد وشهر يار وما يحدث في المدينة ، ويكون في مقدور الكاتب - أيضاً - أن يأجل التلقى إلى عالم الحدث ، ويبدأ - على الفور - في بثه . وهو يجعل شهر زاد المركز الذي تدور عليه الأحداث ويدور عليه الحوار أيضاً ؛ فالعبد يسأل عنها ، وحين ينتقل الحوار إلى شهر يار وسيف الجلال ينتقل - في سهولة ويسر - إليها ، وتكون أسئلة العبد للجارية عن شهر زاد .. وهكذا ، ولكن هذا كله - في الوقت نفسه - يكون فرصة لتأكيد رؤية العبد للحياة ، وللنساء ، وبخاصة شهر زاد ، التي لا يرى فيها إلا جسداً جلياً ، ويرى أن هذا « الجسد الجميل » قدس على صنع المعجزات ؛ فعين يقول له الجلال إن الملك تم نعت به حاشه إلى جلال ، يصبح في إعجاب - أو عجب - بالجد شهر زاد ١ . وهي جملة لا تكشف عن طبيعة العبد فحسب ، بل تكشف عن وجهة نظره في شهر يار ، الذي كان يتزوج كل ليلة صغراء يقتلها في الصباح . ولا شك أن ما جعله يكف عن هذه العادة جسد له جمال جسد شهر زاد يستطيع أن يكتفي أجساد النساء جميعاً ٢ . وهي وجهة نظره أيضاً في شهر زاد ، التي عبر عنها آنفاً ، ويؤكد هنا من جديد .

وهكذا يطرد حلم العبد معبراً عن نفسه وعن رؤيته الذاتية للحياة والشخصيات الأخرى ؛ فلا يتحدث إلا عن الجسد ورغائيه وعن المشق ، والظلام ، والشهرة ، والمؤامرة ، والذبح ، والأصل الوضع ، والإحساس بالدونية ، والحرف من الانتقام .

أما قسر - مثلاً - فلا يتحدث إلا عن الحب ، ويعمل من العاطفة القلب الذي يدور حوله العالم ، ولا يفضى إلا للحب ، ولا يفزع إلا له أيضاً ، ويعجب من قدرة الملك من فراق شهر زاد الجميلة ، ولا يرى فيها إلا « قلباً كبيراً » ، بل يعمل أجل ما في الوجود « عيني امرأة » . ونلاحظ أن أجل ما في الوجود « عينها » وليس أي شيء آخر : جسدنا ، أو عقلنا ، مثلاً .

ويريد شهر يار أن « يعرف » ، لا معرفة السماع والخيال التي أتاحتها له شهر زاد ، ولكن لمعرفة « الفأوسية » التي تريد أن تنطلق

ولعل أول ما يتبدد متلقى هذه المسرحية هذه اللغة المتفكرة ، الصائفة ، الشاعرية في أغلب فقراتها . فالحكيم لا يستخدم في الجملة إلا ما لا يمكن الاستغناء عنه ، دون أي فضول أو تزيت ، ولو كان فضلاً عنصير الفاعل ، أو أداة استفهام ، أو حتى الصمت ١ - وهي ظاهرة ستفقد معناها بعد . فاللغة المسرحية - بصفة ، وفي هذه المسرحية بخاصة - لا تحتمل فضولاً أو تزيتاً بله ثثرة ، قدز عدم احصائها للإعلال بإداء المعنى كمالاً ، ولا تقول وانفصاً ؛ لأن الوضوح ليس شرطاً ضرورياً فيها تعبر لغة الأديب من معان .

والمنظر الانتقالي في المسرحية - الأول - يدور في طريق عام ، مفتوح ، ويصمم شخصيات الساحر والمعلماء ، والجلاد والعبد ، ثم الملك في حوار عابر مع الساحر وهو في طريقه إلى بيته . ومن ثم فهو يعمل السمات الأساسية للشاهد الانتقالي ؛ أعني أن يعطى أكبر قدر ممكن من المعلومات التي تدخل بالتلقى إلى عالم المسرحية ، عن الزمان والمكان ولائق حركة الأحداث وانجاسها ، ومواقف الشخصيات المختلفة منها ؛ وهذا كله في إطار دولة الحوار على الشخصية المتكلمة ، والشخصية المخاطبة ، ووجهات نظريتها في الشخصيات الأخرى والأحداث .

فلسلوب الاستفهام يستخدم في هذا المنظر كثيراً ، وبخاصة حل لبان العبد . فالعبد كان غليبا عن المدينة ، ولم يكن مسموحاً له بالعودة إليها ؛ وحين تمت الحاجة شهر زاد إلى استدعائه ، استدعته ، لتفقد حطة - كما نعرف بعد - لا تخط إلا بوجود العبد . فطيلة أسلوب الاستفهام يسوقها الحكيم تسويقاً هو - في الوقت نفسه - جملة - في سيرة أحداث المسرحية ، وفي بناء رمز من رموزها ، إلى جانب ضرورته في هذا المشهد الانتقالي لتكون الأداة وإجابتها مما للداخل الطبيعي للمتلقى - والشخصيات أيضاً - إلى عالم الحدث المسرحي .

وكما أشرنا سابقاً ، فالحوار يمنح المتلقى - والشخصيات التي تشاركه عدم المعرفة - ما يريد أن ينحس من معلومات عن الحدث والمشاركين فيه دون إسراف ، بل بحساب دقيق . فإذا أنصت إلى هذا ما يشترط في الحوار المسرحي من « طيبة » ، نجد الشخصيات تنتقل - أو ينتقلها الكاتب - في حوارها - في انسيابية ويسر ، من نقطة إلى نقطة أخرى ، قد تبدو - لأول وهلة - بعيدة ، ولكنها - جميعاً - تقود الحدث ، أو ممرتها للشخصيات المشاركة فيه ، شريطة ألا يشعر المتلقى في هذه الانطلاقات بأي فجوة ، أو ثغور ، أو خروج على وطبيعة الحوار ٢ . بل إننا قد لا نشعر - في الحوار الجيد - متى انتقلت الشخصيات من نقطة إلى أخرى ، أو كيف انتقلت .

فالحوار ألقى يدور بين الساحر والجارية - مثلاً - في بداية هذا المنظر ، وموضوعة العبد ، يكشف عن خوف الساحر أو غيرته أو غضبه - أو هذا كله - من العبد وقلقه بالجارية ، التي تكشف - للمتلقى - في صوت هلس - عن الرغبة في هذا العبد ، التي ليس - في نظرها - مرماً ولا قبيحاً . وهو حوار طبيعي قلماً ؛ قد يلفه المتلقى من منظور عام تعبيراً عن إعجاب النساء بمظاهر الفحولة في الرجل ، ولو كان عبداً أسود ، وقد يلفه - ببعض التفاتة - من منظور أطوار رمزية العبد في « ألف ليلة وليلة » على الفحولة والرفيات الشهوانية الدنيا . ويميز هذه المعاني قول العبد - وعينها ملؤها

شهريلو : (يتحرك فجأة في قوة وتحمس) ونحن أيضاً مثلها .
 حلم بنا يا قمر ! فلتبليح السير ، السير ،
 السير . . . (ص ٩٠٣ - ٩٠٥)

فهذا الحوار الذي يأخذ من الشمس لحظة غروباً موضوعاً بدور
 حوله ، يفرغ السياق للمستخدم فيه أن يخرج عن هذا الإطار
 المباشر . ولا نريد أن نخبره من الإغراء المباشر إلى إطاره التوريه
 البلاغية القديمة ، حتى لا نسجبه داخل شيق هذا المقوم . فشهريلو
 يقصد الشمس حقاً ، كما يقصد شهر زاد بالقدر نفسه ، لأنه - قبل
 ذلك ، ويعله - يوحدها بالشمس (ولتلاحظ تسمية « قمر ») .
 لكنه - على أي معنى تلقينا هذا الحوار - يحقق من ورائه أكثر من
 غرض واحد ؛ فهو تعبير عن رؤيته شهريلو لشهر زاد - الشمس التي
 يستمد منها سائر الكائنات النور والدفء ، لكنها لا تحزن لفراق أحد
 إلا ساحة الفراق ، وهي « الساحة » في مكانها الجديد ، نغمة الأشعة
 فيها ، بالرغم من أنهم فارقوها - أو فارقتهم ؛ لأن لها وجوداً ذاتياً
 لا يرتبط ولا يتأثر بوجود أحد آخر ؛ فهي ما تزال ، ولو تغيرت حولها
 جميعاً ، على قوتها ومضامينها تمارس أثرها للحس على الجميع .

وهي - في الوقت نفسه - محاولة للثقت قمر إلى حقيقة الموقف ،
 وأن حبه لشهر زاد حيث لا طائل تحته ، فهي لا تحب أحداً . بل إنه
 يلفت نفسه أيضاً إلى الموقف نفسه ؛ فهو قلقه من شهر زاد متوحده بموقف
 قمر منها . فشهريلو لا يخفي حزنه على فراقها : « فراق الشمس يحزن
 حقاً » ، لكنه يحاول تصميم القضية حتى لا يصلح قمر - أو هو
 نفسه - بأنه ما يزال يحبها ويرتبط بها ؛ فيكتمل الجملة
 السابقة : « شأن كل فراق ! » . ثم يعلل نفسه أنها قد تكون هي
 الأخرى حزينه : « لعلها هي الأخرى حزينه » ، ولا يلائم أن يوجه
 نفسه ، وقمر ، بالحقبة سافرة ، لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق
 فقط ، « طالما من نفسه - فيها يظهر - ومن قمر أيضاً ، أن يأسا من
 أن تلقى شهر زاد حبها بالحب . غير أنها - شهريلو وقمر - يختلفان
 في أن شهريلو يحاول جعلها كسر دائرة الحب ، أو سجنه ، بالرحيل
 المستمر ، والتخلص بالأسلوب نفسه ، أو ما يدعونه أنه
 كذلك : « ونحن أيضاً مثلها . حلم بنا يا قمر ! السير ، السير ،
 السير » .

والحكيم لا ينص في توجيهاته على الحال التي عليها شهريلو وهو
 يشترك في هذا الحوار ، إلا أنه في لحظة أو أخرى « ينظر . .
 ويتأمل » . لكننا قد نتصوره شادراً ، يقول هذا الكلام - بصوت
 مسموع لقمر ، ولنا - يخاطب به نفسه أولاً ، متعجج الصوت . وقد
 يكون يتفلسف في وضوح ، ساعراً ، سعيماً ، بالتصديق ، ولو كان
 مؤثماً - على نفسه ، ونجاحه - ولو كان جزئياً - في الشرع في تعظيم
 هذه العلاقة - التي يراها مدعمة لشخصيته ، وأشباه بخلالة الطفل
 بولاقته - والخرج من بين فوضى شهر زاد الرعويين ، الثعوبين مع
 ذلك !

وقمر - في هذه الفقرة الحوارية القصيرة - يسكت ثلاث مرات ؛
 ويصأل - متعجباً ، أو مستكراً ، أوهما معاً - مرتين . وهي ليست
 المرة الأولى التي يشارك فيها في الحوار بالصمت ، ولن تكون الأخيرة ؛
 إنه يصمت - أولاً - ليستوعب المشهد الذي يلقته إليه شهريلو ،
 فيترك وتشتغل شجونه - بالشاهد وتعليق شهريلو القصير - وشيئاً كل

من عقال القدرات البشرية المحدومة ، والجسد السجين ، والعقل
 القاصر ، والارتباط بالأرض . إنه يقلع الارتباط بجسد شهر زاد ،
 أو حتى بجها (بالرغم من أنه يحبها ، لكنه يجاهد هذا الحب حتى
 يتصبر حتى العبد حين يعثر عليه في خدع للكمة ، ولكنه ، فيها يبدو ،
 لم يكن انتصراً نهائياً) ، ويجاهد الارتباط بملكته بالسفر للتراب ،
 ويسخر - مشفقاً - من حب قمر لشهر زاد ، ساعراً من نفسه أيضاً ،
 فيها يبدو . . . وتظل مشكلته هي عدم قدرته على التخلص من هذا
 الجسد الثقيل ؛ فهو يكشف في حديثه المشترك في الحوار - دائماً - عن
 طبيعته الخاصة ، والعلاقات التي يريد أن يبنها - أو يهدمها - مع
 العالم ، وعن رؤيته للأخرين للمشاركين معه في الحدث .

والحوار في المسرحية - في « شهر زاد » ، بخاصة - قد تكون له
 أبعاد أخرى ترتبط بالبعد الأدبي في التعبير ، إلى جانب دويبه بالدلالة
 على التحدث والمخاطبة وتقر بدور عنه الحديث ، ودوره في بناء
 الحدث المسرحي وتطويعه . ففي النظرة الرابع - مثلاً - في مرحلة من
 مراحل الرحلة التي خرج إليها شهريلو وأصر قمر على مصاحبتها فيها ،
 يبدو هذا الحوار بينه وبين قمر وهو يلفت إلى منظر غروب الشمس :

شهريلو : انظروا قمر ! فراق الشمس عزن حقاً !

قمر : (يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صامتاً) .

شهريلو : (بعد لحظة تأمل) شأن كل فراق . .

قمر : . . .

شهريلو : لعلها حزينه هي الأخرى . ألا ترى ضيف أشعثها
 وشحوب لونها ؟ لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق
 فقط . . .

قمر : (في صوت خافت) ها هي تني قد ضابت في
 الزمان .

شهريلو : نعم ، وفعب حزينا ، ولئن أتيح لك رؤيتها الساعة
 في مكانها الجديد لتعجبني لأشعثها الضفرة الفتية . .

قمر : يله السرعة ؟ :

شهريلو : وماذا تريد منها أكثر من هذا ؟ إنها لا تعرف القلب
 والخيال مثلك .

قمر : مثل أنا ؟

شهريلو : (يسترد) ما دام لها جسم فهي تنكر بالاتصال ،
 لكن في لحظة الاتصال فقط . أما ما زاد على ذلك
 فلغوليس من طبيعتها .

قمر : (ينظر إلى الملك في صمت) :

فراق .. - ثم يصدم أمام الحقيقة التي يصارح بها فلا يتنطق مرة أخرى ، ولكنها ليست الأخيرة . فقرر قبلها بصمت مطرقة حين بلغتته شهرزاد إلى جمال شهر زاد وهو يطلب إليه أن يبقى بجانبها ، وبصمت بعدها حين تصل إلى أفتابها الإشاعات عما يحدث للعبد في القصر الملكي وما يلقاه فيه من خيانة وتزجرب ، ويخرج متلقفا بصمته حين يعودان إلى القصر ويصيه شهرزاد قبله شهر زاد .

هذا كله يمكن أن نقرأه في هذه الفقرة الحوارية القصيرة ؛ التي قد لا تكشف - للنظرة الأولى ، المتسجلة - عن كثير ، ولكنها - حين نتأني إزاحتها ، ونراها في سياقها الذي تأت فيه - تكشف لنا عن هذه الطاقة التصويرية للقدرة عن الذات المتكلمة وعن الآخرين - للخطاب أو الشخصيات موضوع الحديث - وعن الرؤية الذاتية - والروى المتصارعة - للأحداث كذلك .

والحكم يستخدم الحوار في هذه المسرحية على أكثر من مستوى واحد ، ويستخدم المستوى الواحد - بطبيعة الحال - لأكثر من وظيفة واحدة . فهناك مستوى « عاقي » - إذا صححت التسمية - يرد على لسان شخصيات من مثل الساحر والجلالة ، اللذين يكون حوارهما في بداية المسرحية - كما أشرنا آنفا - حواراً عادياً تخلصاً ، فيه تنقيف الرجل لجلارته ، وفيه عناده للمستتر - إلا عن المتلقى - وقد وقعت في سيال العبد . وهو - من جهة أخرى - تنبير عن الذات وعن الآخرين ؛ فالساحر يكبره العبد ويغشاه ، والفتاة تهوله ، ولكنها لا تستطيع - إلا فيما بعد - التعبير عن هذا الهوى ، وهو تعبير قد تنسج به - في هذه الرحلة نفسها إلى دلالة عميقة عن كراهية الرجال للعبد . وسب النساء له . ومن جهة ثالثة ، فهو « جملة » في سياق طويل - بطول المسرحية كلها - عن شخصية العبد والدور في الأبعاد الرمزية الذي تلعبه في المسرحية .

وفي إطار هذا المستوى نفسه يدخل الحوار بين العبد والجلاد ، الذي يبدو - لأول وهلة - مجرد « ثرثرة » لا يربطها إلا مماناة الجلاد من البطولة ، ورجيته في « الثياب » في صحاب النخاع الأزرق ، وتطلعه إلى « اللون الأحمر » ؛ وإلا رغبات العبد - التي لا يفيها - في شهرزاد ، ورجته في معرفة كل شيء بعد غيابه الطويل عن المدينة . ولكن - بتقدم الحدث في المسرحية - يصبح لكل جملة في هذا الحوار الثرائم « ضرورة » ولكل خبر أو معنى جزئي جابر وزن في السياق الباقى والرمزي للحدث والشخصيات في المسرحية .

ولكن الحوار في هذه المسرحية ينتقل إلى مستوى آخر ، أكثر سموً وحساسية ، حين يدور بين شخصيات من مثل شهرزاد وشهرزاد وقمر ؛ فهو « تعبير » يتراوح بين المصارعة والإخفاء ، بين الرغبة وكنيتها ، بين الإقدام والإحجام . بل قد يشق هذا الحوار ويقت حتى يغني غرض شخصية - أو شعورها ، أو فكرها - عن شخصية أخرى ؛ لأن كل واحدة منها تتحدث من منطق رؤيتها الخاصة ؛ فهذا جزء من الحوار الذي يدور بين شهرزاد وقمر ، وقد عزم الأول على الرحيل :

شهرزاد : لن أصطحبك .

قمر : فلترافك للملكة إذن .

شهرزاد : هي ؟ وفيهم الرحيل إذن ؟

قمر : أتراك تعتمد حبر أمراك ؟

شهرزاد : وهجرك أنت أيضا .

قمر : المحبون لك هرب منهم !

شهرزاد : ومن نفسي أيضا .

قمر : يا بركة الله ... !

شهرزاد : أود أن أرى هذا اللحم ذا الدود ، وأنتلق .. أنتلق .

قمر : إلى أين ؟

شهرزاد : إلى حيث لا حدود . .

قمر : لست أفهم معنى لما تقول .

شهرزاد : نعم . لن نفهم الآن معنى ما أقول .

(ص ٨٥ - ٨٦)

إن شهرزاد يمر من هذه الرقبة « الفانوسية » - التي أشرنا إليها آنفا - في الانطلاق إلى « حيث لا حدود » ، متخلصاً من قيود الذات والجسد والآخرين أيضا ، ولو كانوا معينين . وهذا كله لا يفهمه قمر ، المحب ، المرتبط بالأجواب ويتصورات الأبعاد الطبيعية في الحياة ؛ فيتسبب من رغبة شهرزاد في الحرب من زوجته وحبها ، ومن رغبته في مجاوزة الحدود !

ويتكرر هذا في حديث شهرزاد مع العبد - المنظر الخامس - في غراب الملك ، حين أرسلت إليه ليتحجم عليها في إغفاء فيجدها في يهو الملك :

العبد : لماذا جئت إلى هذا البهو الليلة ؟ إنك تفكرين فيه !

شهرزاد : نعم أريد أن أحوه .

العبد : أرايت ؟

شهرزاد : بل أريد حوخته حتى لا أشبع منك .

العبد : لست أفهم .

شهرزاد : إذا عاد شهرزاد فلن أراك إلا في الظلام والناس نيام . .

العبد : الظلام . !

شهرزاد : نعم ، إن أردت الحياة يا صبي فاشم في الظلام كالضباب . احذر أن يدركك الصباح فقتل . . !

العبد : إذا رأى الملك ؟

شهرزاد : بل أنا . . . حتى لك لا ينجي إلى في الظلام .

العبد : فهمت . بش شركاك أينها المرأة ! الجهر ، العاتية تقتل فيك الشهوة ؛ كما يقتل ضوء الشمس بعض الجرائم !

.....

الرابعة التي لا تكتفك بين تابع ومتبوع ، وبين عيب ومحبوب ، أو بين عابد ومعبود ؛ وكلها دلالات تتجمع حول علاقة قمر بشهرزاد ، علاقة الحب المحرم ، المقدس ، التي يؤكد شهرزاد في نبذة كاشفة - عن حديقته نهايتها الموقرة « ... عاجزا عن الحرب والاستقلال عنها ، حتى يقضى فيها » ، قمر ، حين يرى - أو يظن - أن قداسة حبه قد فُتست بقتل نفسه ، « يقضى » على عتبات المحراب للمقدس ؛ ويعلم شهرزاد - مطلقا الدائرة - على موته : « لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس ! » .

ولابد من الإشارة - مرة أخرى ، قبل أن ننهي هذه الدراسة - إلى أن ما أشرنا إليه في مرحلة عن « الطاقة الإخبارية » و « الطاقة التعبيرية » ، وما أشرنا إليه حسلا عن « الأسلوب العادي » و « الأسلوب السلي » أو فوق العادي ، لا تمنع تقسيمات قاطعة لمراحل من العمل المسرحي ، أو أصناف أسلوب معين بشخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات ، وإنما هي سمات تنتقل حلوقها ، وتتغير الشخصيات المستندة إليها ، والمشهد التي يخلق فيها هذا أو ذاك . ولا ، فقد أشرنا إلى أن « الطاقة الإخبارية » قد تستريح في « الطاقة التعبيرية » ، أو أنها يتطابقان في بعض الأحيان . والأمر نفسه يمكن أن يقال عن استخدام « الأسلوب » العادي أو السلي . بل قد تستغل الشخصيات - بتطور الحدث ، وضروقات السياق المشاركة فيه - بين هذا كله ، وروعا في مشهد واحد من المسرحية .

و « شهرزاد » واحدة من مجموعة المسرحيات التي يطلق عليها توفيق الحكيم بقلبه اسم « المسرح اللغوي »^(١٠) ، ويتوزع به المسرح - أو الأدب المسرحي - الذي يتم « بالأفكار » في اللغز الأول ، أو يتم كثيرا - أو يقل احتمال ، إلى حد كبير - « بالحركة الخارجية » للحدث . والمسرحية من هذا النوع قد تقع في الجمود والاستعصاء على التشبيل ، ولا تكون صالحة إلا للقرارة الفنية التي تنفق أمام كل جلة لتعصرها وتستغفر من انحلال . فهل وقعت « شهرزاد » في هذا المأزق ؟ لا نريد أن نتحدث عن السامح وابتاعه ، والرجل الذي مكث أربعين يوما في دهن السمسم ، لا يأكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه وباقية منه غير العروق ، وعن مشهد خان أبي مسور ومليقاش في عن القيد الذي أصبح « عشيق شهرزاد اللذلي » ، فحسب^(١١) . بل يمكن أن نتحدث - أيضا - عن الطبيعة الرمزية لكل من الحوار والشخصيات . فرمزية الحوار - أو نقل البهانه الرمزية للمسرحية ، الذي تحقق من خلال رمزية الحوار - هذه الرمزية التي حققت - أيضا - رمزية الشخصيات - نلظن أنها تجتذب مُشاهِد المسرحية إلى نهايتها ، لا تتجمل في ثنائياتها يمكن أن نعلق عليه « الغموض الكاشف » ، فاشخصيات النحورية جما - شهرزاد وقمر والعبد - تتكلم حول شهرزاد ، وهي تتجمع وتفرق ؛ تعظمهم ولا تحقق لهم رفعتهم ، يمسحون ويسعون إليها ولا تحب هي إلا تجمعهم حولها وسعهم إليها وسعهم خلفها ، حتى إذا ابتعد عنها أحدهم اجتلبته ، فإذا عاد إليها لم ينل منها سائرا ؛ فكلمهم ساع إليها ، حلفت منها ؛ وأغاب في وسعها ، خالف منه . وكلهم لا يدري من هذه التي تغلج بهم هذا كله ؛ فكلمهم بأسها - وتساءل نفسه أيضا : « من أنت ؟ » ، وكلهم يجيب عن المؤان بصورتها في نفسه ، أو ما يتصور أنه حققتها ، فهي « قلب كبير » أو « عقل كبير » أو « جسد جميل » . فهي حقيقة غامضة ، أو - على الأقل - حقيقة

العبد : ألسنت أنت التي ملقبت على زوجها قصة عبد نعم في خطر امرأة إلا وقدوت للعبد أن يقتل ، كما يقتل نعبان ويجد في حنايا الجسد ؟ !

شهرزاد : نعم قدوت ذلك . لكن هل استطاع وجب حتى الآن أن يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : أتعرف كيف يقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بدمته .

العبد : (يضحك) .

وهو حوار - مرة أخرى - التواصل فيه بين الجانبين جزئي ، لأن شهرزاد لا تكشف للعبد عما يدأخلها كله ، وحتى كثيرا تكشفه بظلم غامضا على تلقيه الضيق الآن ، الوقت عند حدود التواصل المتعد ، المباشر ؛ في حين تخرج في الحوار إلى أفق أخرى أبعد مرمى وأسمى غاية .

وقد اقتبسنا - من قبل - مقرة حوارية بين شهرزاد وقمر تدور حول غروب الشمس موضوعا للحوار ، ودينا كيف كانت انشغالا من حديث صريح عن شهرزاد إلى هذا المستوى الذي يسمو هو نفسه ، ويسمو بشهرزاد أيضا ، إلى مستوى رمزي يصبح معه الاستمرار أشد كسفا عن الحقيقة من الحقيقة الصريح . ولكننا نتلقت منه - هنا - لكشف ظاهرة أخرى أشرنا إليها غير مرة في هذا الحديث ؛ أمضى ظاهرة توزع للمعنى الواحد ، أو سمات الشخصية الواحدة ، على أكثر من مكان وأكثر من مناسبة في الحوار . فالحوار لا يمتحن كل شيء مرة واحدة ، لكنه يعطينا نظرة فطرية ، في جملة هنا أو هناك ، وفي هذا السياق أو ذاك . وإلا رابطة التي أشرنا إليها بين شهرزاد والشمس لم تات من هذه المقرة التي تشير إليها ، ولا من السياق الذي وردت فيه لفسب ، ولكنها أتت أيضا من هذا الاسم الذي يحمله الوزير « قمر » ، وهو الوحيد ، غير شهرزاد وشهرزاد الذي يحمل أسما والعمر - على المستوى الطبيعي - لا يستغني في وجوده عن الشمس ، وهي بصورة مستخدمة ذاتيا في وصفه ؛ فشهرزاد يقول له - في النظر الثالث - « أنت يا قمر لا تزهر بغير الشمس ، فابق كي تستمد الحياة من نورها » . وفي الجملة دالة - على المستوى الإنساني - هذه المرة - على هذا الحب الكبير الذي يحمله قمر لشهرزاد ، والذي يربطه إليها حتى لا يستطيع من أسرها فككا ، وهو ما يؤكد بنفسه حين يقول - للنظر السادس - لشهرزاد عن علاقتها بشهرزاد : « ... إذا أنظر إلى الملكة كما ينظر الجوس إلى ضوء النار ، ويعاني شهرزاد على العلاقة نفسها تلالا ؛ أعرف هذا الفراق عابد النار ، لا يريد أن يرى غير النار ، وما يزال متصلا بها كقطعة منها ، عاجزا عن الحرب والاستقلال عنها ، حتى يقضى فيها » . فهل تختلف الدلالة هنا عن الدلالة هناك ؟ أظن أنها لا تختلف ؛ لأنها صورة تؤكد مرة أخرى تلك

في الحوار . وقد أشرنا في بداية هذا التحليل إلى أنه يستخدم اللغة في أقل « كمها » دلالة ، وأكثره - مع هذا - إثارة بما تريد الشخصية في الوقت ، وما تريد المسرحية كلها .

ولعل هذا التعامل مع لغة مسرحية لا جدال في أنها من عيون الأدب المسرحي العربي الحديث ، قد كشف ماتمميز به اللغة الأدبية بعامة ، واللغة المسرحية بخاصة ، من حساسية مرفقة ، وتعتد قد يترك - بالرغم من بساطتها الظاهرة - التلقي العابر ، ولا يكشف عن أبعاده كلها إلا لمن يصبر على تحليلها في سياقها المختلفة . ولعله يكون قد كشف - أيضا - عن بعض ماتمميز به اللغة المسرحية بخاصة ، في إطار اعتمادها - في بناء الحدث المسرحي ، والمواقف المختلفة فيه ، والشخصيات المتصارعة بداخله - على عنصر واحد يكون ظاهراً للمتلقي في كل حين ، هو عنصر الحوار . وكذلك عما يتميز به بناء هذا الحوار داخل العمل المسرحي من ميزات تجعله حاملاً لشبكة من الدلالات المعقدة على التكامل والمخاطب والشخصيات أو الأحداث موضوع الحديث ، وفي إطار الحدث المسرحي بعامة ، بما يكتشفه من زمان ومكان خاصين .

إن استخدام اللغة في المسرحية لا يكون استخداماً اعتباطياً ، ولا يكون خاصاً للعوامل الأدبية لحسب ، لكنه - في الأحوال كلها - يتجس - بالقدر نفسه - لعوامل فنية مؤثرة فيه ، ويضع أيضا - للسائق الذي يصنعه استخدام اللغة نفسها ، من الزمان والمكان والأحداث وطابع الشخصيات .. وغير ذلك .

إن هذه الدراسة لا تدعي لنفسها أن تكون أكثر من محاولة استكشافية - خاضعة للمناقشة ، ومن ثم للتصليح - لا استخدام اللغة في المسرح العربي ، يرضى اكتمالها التعامل مع مزيد من الأمصال المسرحية ، في مستويات لغوية مختلفة - القصصي ، واللغة الثالثة عند الحكمين من عند غيره ، وحتى الغامضة - لتأكيد بعض النتائج ، أو تعديلها ، أو إثارة غيرها مكانها .

تسمية « فالغموض في المسرحية » معنى « يريد الحكمين توصيله ، ويريد به من ثم - تجسيده في المسرحية ، ولا يجسده في المسرحية إلا حوارها . والحوار نفسه هو الذي يغلف للمسرحية كلها هذا الجو الغامض ، الأسطوري - وهو - أيضا - جهنة الصفة المسيطرة - الغموض - للسور - فيما نظن - عن اجتذاب المشاهد إلى النهاية ، وعن شئ إلى « حركة » المسرحية ، وهي حركة داخلية أولاً ، ولكن عوامل الجذب في حوارها حاضرة دائماً .

ولقد تحقق للحوار هذا الغموض - المقصود - عن طريق التجريد - أو أقصى تجريد ممكن . وهو ليس « تجريد التعبير » ، ولكنه « تجريد الدلالة » ، أعني أن الحكمين لا يصر في لغة غامضة أو غريبة - بل تتحدث شخصياته لغة « عادية » - في الإطار الأدبي - ولكنها - في المحصلة النهائية - وتتواصل الحوار - لأكبر عن معنى عادي أو دلالة مباشرة . وقد أشرنا إلى المشهد الذي يدور فيه الحوار بين شهريل وشمس حول « الشمس » ، وإلى اتصال الدلالة فيه من المحسوس - الشمس - إلى محسوس أبعد - شهريل . والشمس تنتقل بدورها في تفسيرات المسرحية إلى دلالات أخرى أكثر بُعْداً . وهما في شهريل تقول للبعد في حوارها مع : « نعم ، إن أروث الحيلة يا حبيبي فأفسح في الظلام كائنان . احذر أن يدرك الصباح فتقتل . » وفيهم العيد - والمتلقى أيضا - أنها تهدده بالملك أو حرسه ، لكنها تضيف : « بل أنا .. حبي لك لا ييسأ إلا في الظلام » . وتتبادل - منكدة - .. لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل بعيداً ؟ » وتؤكد له أن قتل العيد يكون « بمتعة » . والحوار - هنا - له مستويان : مستوى ما تتحدث عنه شهريل ، ومستوى ما يفهمه العيد ، وبينهما فجوة تخلق سوء التفاهم ، الذي يكون منشوراً عن جذب المتلقى - قارئاً أو مشاهداً - للتعابئة المشوقة . لكن سوء التفاهم هذا نفسه ضروري « للغموض » في المشهد ، وفي الشخصية - شهريل - ومن ثم في المسرحية كلها .

ويساعد في هذا أيضا « الاقتصاد » الشديد - للشهور به الحكمين -

هوامش :

- (١) راجع ، على سبيل المثال ، انتقال لاهم الذي كتبه توفيق الحكيم في كتاب « فن الأدب » تحت عنوان « الحوار » .
- (٢) راجع الخطاب الذي أرسله الشاعر لكتبة هذا الملك ، ونشر في « فصول » ، ج ١ ، المجلد الثاني ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨١ .
- (٣) عن « فن الشعر » لأرسطو ، ترجمة : إسماعيل عيسى . راجع ترجمة : محمد يوسف نجم لكتاب « نتائج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » لديفيد ميتشيس ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٤) صدام حسن : شخصية البشير في الأدب المسرحي ، فتكوره ، بنت حين شمس ، ص ٨٧ .
- (٥) J.L.Styan, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press 1971, p.163.
- (٦) راجع مادة « الحوار » في إيزابيل حادة ، معجم للتصطلحات الأدبية والمسرحية . ط. الشعب ١٩٧١ .
- (٧) فصل هذا شرح أطول في مسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) . راجع عرضاً لها في « فن الرأى : مسرح القلم والدمع » المجلد (٨) انضمت على طيبة المجلد القصيرة المعلقة للكتاب لسلسلة « مكتبة توفيق الحكيم الشامية » ١٩٧٣ .

(٩) تصور كثيرون أن « الطبيعة » في الحوار تعني « مشابهة الطبيعة » أو التصنع على متوالها ، وإن كان هذا الحق - عظيم - بما يقال من أن المسرح « شريعة » في الطبيعة ، أو لغة « صورة منها » أو « نقد لها » .. الخ . ولكن المثل الذي نبداً به ، وهو أن « العالم المزعج » - في أي جسد أي - هو عالم تحكمه قوايته الخاصة الكلية من داخله ، التي قد تتفق ، أولاً تتفق ، مع الطبيعة - الأمر الذي يجعل عالم المسرحية عالماً خاصاً بها ، ويصل حوارها أيضا حكوماً بمقتضى العمل المسرحي - بوصفه كلاً - من داخله - فيكون معنى « الطبيعة » في الحوار - هنا - الحوار الذي يتفق ومتعلق الأحداث ، وبنات الشخصيات ، و« العلاقة » للمسرحية التي تتلاقى فيها الشخصية هذه بالجملة الحوارية لذلك .

(١٠) أنظر : مقدمة « وجماليات » لتوفيق الحكيم ، ص ١٠ - ١١ . وصل الرأى : توفيق الحكيم فنان الترجمة .. وفنان الفكر ، المقدمة ص ١٠ ، والفصل الثاني « فنان الفكر » .

(١١) وهي الشاهد التي وثق بعدها : الرأى بوصفها عناصر « الترجمة » في المسرحية التي تتصلح للمسرح . انظر السابق ٤ - ٥ - ٦ . ونقول : إن « الترجمة » (ولاحظ التسمية !) لا ينبغي أن تقت عند حدود « الشبهات » الخارجية ، بل يمكن أن تقتصر أيضا - كما سنرى - على عناصر جذب داخلية .

الوافع الأدبي

● تجربة نقدية :

— « الذنعية » .. علاقة لغوية
دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم

● متابعات :

— النص .. نحو قراءة نقدية إبداعية
لأرض عمود درويش

● ندوة العدد :

— « الأسلوبية »

● عروض كتب :

— النقد والحداثة
مع دليل بيلوجرافى
تأليف : عبد السلام المنسى
— التفكير البلاغى عند العرب
تأليف : حمادى صمود

● رسائل جامعية

● مناقشات

● تجربة نقدية

استفراك واعتذار

تود مجلة فصول أن تشير إلى حدوث بعض الأخطاء في مقال الأستاذ الدكتور/ جابر عصفور « معنى الحداثة في الشعر المعاصر » ، الذي نشر في العدد الماضي - الجزء الثاني من « الحداثة في اللغة والأدب » ، وقرأ المقال على النحو التالي :

في العمود الثاني من صفحة ٥٣ ، وعند نهاية عبارة « الأسئلة التي تقول » يقرأ بعدها مباشرة « ما الذي أهدت عليه النار » ، العمود الثاني من ص ٥٤ حتى نهاية المتن في ص ٥٥ .

في ص ٥٤ في العمود الأول تبدأ عبارة « ويقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوباً في اندفاع الأسئلة » حتى كلمة « بطريقته الخاصة » يستكمل القارئ القراءة على النحو التالي :

« ويقدر ما تظل اللحظة التاريخية ممزقة بين الرماد والورد ، في زمن الولادة العسيرة ، تظل اللحظة نفسها شرطاً . . . الخ » .

والمجلة إذ تعتذر للأستاذ الدكتور جابر عصفور ، تمد القارئ ببذل الجهد حتى لا تقع مثل هذه الأخطاء مرة ثانية .



"الذهنية" .. علاقة لغوية دراسة في "عودة الروح" لتوفيق الحكيم

بطرس الحلاق

لا يزال معظم النقد عندنا ، شأنه شأن النقد التقليدي الغربي ، يتخذ من النص الأدبي ذريعة لعلم آخر معلوم الاجتماع والنفس والسياسة والألسن ، طورا ، وتركيا لتطبيق بعض النظريات المتصلة بهذه العلوم وغيرها - ولا سيما ، عندنا ، بالسياسة والتزاماتها - وبالذوق الشخصي ، طورا آخر . وفي كلتا الحالتين يأتى النقد وفقا لقوانين - أو لحُدوس - حرية من قوانين النص ، فيستغله لقلب أخرى ، ويتخذ مسرعا للوق فردي ، يصيب ويخطئه ، دون أن يتعدى كونه ذوقا فرديا . ولذا فإنه لا يصيبه إلا لما ، أو لنقل إنه لا يصيبه بما هو نص ، أى بما هو عالم مستقل بذاته ، له حركيته الخاصة ، ومطقه الخاص . فهو لا يستطيع من الداخل ليركب منطق الخاص ، ويحلله فيضحه لنفسه ، إذ يحكه في مرآة قرائته اللاتية . ولعل أهم ما يوضح هذا المنهج النقدي كونه لا يزال يميز - صراحة أو ضمنا - في النص - وأى له أن يتجنب ذلك ! - بين «معي» و«معي» ؛ فيهتم بالمعنى متجاهلا المعنى ، أو يستغرق في الحديث عن المعنى قبل أن يبحر في النهاية ليتناول لما من المعنى مستغلا عما سواه وعن المعنى ، في حين أن النص كل حى متكامل ، لا تنفد إلى مدلوله (المعنى) إلا إذا فُلت إلى داله (المعنى) ، أو بعبارة أخرى : داله مدلوله . ماعنه الكلمات وتفصلاتها مع الكلمات الأخرى ؛ فإن تفصل معنى فعل تلك الكلمات ؛ مفاصله مفصلات الكلمات نفسها ، حل ختلف المستويات . والنقد الأدبي السليم هو الذى يرى في النص ماعنه وحده ، لا ذريعته وعطيه ، ويستعمل له منظوره العلمى الخاص : تكامل النص ، وألفائه العلمية الخاصة : النظر في تسلسل الكلمات والجمل . وإذا كان الأصل جيدا المبدأ يكرس للأدب ، في الغرب ، مجاله الخاص واستقلاليته ، فإنه ، عندنا ، قد يردم فيخون - ولا أقول يصد لغتين - ما زالتا ، يرغم كل شيء ، فالفترتين : فهم أدينا وينته نقدنا .

فهم أدينا : أى تلمس مفاصله اللغوية ، وتبيح طرق الإبداع فيه . بذلك ، وحده ، نستطيع ، مثلا ، أن نلهم الأنواع الأدبية للثورة عندنا ، بدل أن نسطع عليها التصنيف اليوناني المعروف (الأدب إما شعالي وإما قصصى وإما غمظلي) ، ونخرج عنه بصورة عميقة ، إذا نحن لم نكتشف فيه كل ما اكتشفه الإغريق في أديهم ، فبدا من أنها لا تجدى قبلا . وبذلك وحده نستطيع تجاوز التناقض الظاهري ، الذى لا يمت إلى الأدب بصله ، بين الأنواع الأصلية (الشعر ، الخطابة ...) والأنواع الدخيلة (المسرح ، الرواية ...) . وهذه هى المسبيل الوحيدة إلى كتابة تاريخ الأدب ؛ حيث : تاريخ الإبداع وسيله .

أما نقدنا فائل ما يقال فيه (القصد : النقد الذى نشأ منذ عصر النهضة) أنه تراكمات متباعدة لا تتسق إلا بردها إلى معيها الأصل الخارجى ، للمعلوم الغربية . وليس الاحتياج هنا بالنشأ الغرب ؛ فالرواية كذلك تبيعتها من الغرب لأنها بما تصبح فنا حرييا أصيلا مستغلا تمام الاستقلال ، كما يستقل كل كائن بالغ . إنما الاحتياج بالنشأ اللاتى . فالنقد ، بما هو فن ، أقرب إلى التقنية ؛ إذ إنه ألتصق بالمعلوم الإنسانية التى يقضى العلمى أو تصبو إليها ، ولا يزال يترغف - جيلا بعد جيل - من معين الغرب ليتجج معارف ، انطلقت فيه من منظومات

فلسفية متكاملة ، تبدو كأنها ، بين طهراتها ، تتراكم دون أن تتناهي من الدخايل بالمعنى الصحيح ؛ فإن هي أقيمت شرعيها أو إجرائيتها وفصايتها ، فالتطابق ما لم يكن الأصل الجارحي . فللمدارس التقليدية ، انطلاقا من مدرسة طه حسين المرتكزة إلى حد بعيد إلى مدارس القرن التاسع عشر الفرنسية ، ومرورا بالمدرسة الانطباعية ومدرسة الواقعية الاشتراكية وغيرها ، ووصولاً إلى المدرسة التي تبنى اليوم تحت ناظرها على أساس الأسسية الصورية - هذه للمدارس كافة تكاد تتشعب واحدها الأخرى نسخا بالصلاح للمستمد من الغرب . وربما لم يتسن لنا أن نشهد إلا والعين كانت فيها ماعة هذه الحرب حقيقية ، وهما الواقعية بين الحديث (الأوروبي) والغديم (المستمد من أربن) ما قورثنا إياه عصر الانطباع (في بداية هذا القرن ، ثم الواقعية بين الواقعية الاشتراكية وسواها في الخمسينيات . وكلتاها أبدت الإبداع بعض الزعم ، إذ رفعت عن سبيله عراقيل كبته .

لا شك أن لهذا الوضع أسبابه العامة . ومن أهمها ما ذكر مرارا عن غياب منظومة فكرية متكاملة ومتصلة من الواقع العربي ، فيها من الغنى ما يستوعب هذا الواقع أو أكثره ، وفيها من العمق ما يؤم الإبداع دون أن يتجهك ، هاديا إياه إلى مسارات جديدة لم تكن لتخطر له لولاها . ومنها قول آخر ، وليس يجانبه الحق : الغرب أنتج على مدى قرون معارف ترتب عليها أن تتشعلا في طبغ عشرات من الستين ، حتى يتسنى لنا فيها بعد أن تخلق أمدانا التقنية الخاصة ، فلاحين فكرا يزبد فكر الآخرين . كلام صحيح ومكرر ، إلا أنه - فضلا عن أنه لا يتعلق من نظرة واضحة إلى الأدب - يشكو من خلل أساسي ، هو أنه يؤجل الحل ، أو - بالأحرى - يدأبه الحل (على طريقة جما وحاره والسلطان) ، بانتظار ما يأتي ولا يأتي . فالتبرير الأول يحكم على النقد أن يترقب ميلاد ذلك الفيلسوف الذي سوف يهده بأفك الحكم الصحيحة ، دون أن يجدد شروط ذلك الميلاد أو أرضيته . والتبرير الثاني يفترض أن النقد العربي الحديث سوف يتوقف يوما ، مستغدا نفسه ، وتاركاً للنقد العربي فرصة استرداد أنفاسه وتغيير مساره . ولما يدري أن المعارف تتجج المعارف ، وأن الاكتفاء بسلوك السبيل نفسه يحكم على النقد العربي بفاهات أبدا وراه المعارف الغربية حتى الانزواء ، بل حتى الإخفاء ، والدوران في مدارها حتى الغشيان ، حتى الغشيان ، واقتصاد العالم الثالث على ذلك شهيد . والتبريران ، إلى هذا ، لا يظنران إلى النص بما هو نص .

لذا لا بد من تدبير منظور ثنائي المنظور الذي عليه تأسس كل علم حديث ، ابتداء من الفيزياء حتى علم الفضاء : تحديد مادة البحث وحدها ؛ وهي هنا : النص بما هو نص . وبما أن النص عربي أصيل - والأصالة ليست في نسبة بل في درجة بلوغه - فالتدبير لا بد أن يتحرب ؛ أن يتأصل ؛ ويبدأ يتنامى بدل أن يتراكم .

هذا ما لنحاوله في هذه الدراسة التي لا تدعى فيها الارتياح ؛ إذ إنه في السنوات العشر الأخيرة ، نشأ عندنا تيار لا يزال يفتوى يوما بعد يوم ، ويعترب كذلك يوما بعد يوم من المنظور الذي حددته بإيجاز ، والذي قد تطلق عليه لقب تيار الاحتفال بالنص - حسب تعبير خالدة سعيد (في مجلة ومواقف عدد ٤٢/٤١ عام ١٩٨١) . فبأن أبوابا كثيرة - ومنها أبواب أكثر الجامعات العربية - لا تزال موصدة دونه ، وفيه تندرج رغم بعض الفروقات . وإذا نحن التحلنا هنا متطلعا لدراستنا موضوعا مفروغا منه ، أو ، كما يقال ، وقتل بحثا : هو : الذئبة عند توليق الحكم ، للتدليل ، بدلالة قاطعة ، على أن الأساليب التقليدية التي وقتله بحثا لم تستنفد ، ولم تبن حكمها على الصخر الصلب ، ولم تقل فيه الكلمة الفصل ؛ هذا إذا كان في العلم كلمة فصل ، حمانا الله منها !



المستويات اللغوية

إن لمحة سريعة على « حركة الروح » تؤكد للفقرى لفصل وجود حستين لغويين مستقلين : مستوى اللغة الدارجة أو المحكية ، ومستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . ولما بدأنا إلى البرهنة على وجود هذين المستويين ؛ وبكفي لذلك قراء نصف الصفحة الأولى من « التمهيد » للرواية^(١) . غير أن مستوى آخر سرعان ما يتكشف للفقرى : المتميز بعض النظم ، مستوى يتفنه عن البيان كونه يشترك مع مستوى آخر في الإعراب ليس إلا ، فيلومئذ هذا به ، ليكونا معا ما سميناه مستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . انظرا معا الصفحة الثانية من التمهيد :

« مسوطن كذا ! .. »

لنقتطع هذه العبارة بلهجة ساخنة صاخقة ، بل عميقة ... يدرك المتمعن فيها سرورا داخليا جهده العيشة المشتركة . ولو استطاع أحد لقرا على وجوههم الباهتة ضوء السعادة خفية برهمضهما ، غاضبين لحكم واحد ، يعطون عين اللواء ، ويعطون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والتعصب ... »^(٢) .

واندفع جانباً الجملة الأولى ؛ إذ لا خلاف أنها تحيل إلى مستوى اللغة المحكية . أما ما عدلها فلفة فصحي ، أي مصرية . وإنمنا في التمعن ، متجولزين الإعراب ؛ لا نرى فرقا في الأسلوب بين الفقرة الأولى والفقرة التالية ؟ في الثانية ، الأسلوب اللغوي إيلاعي ، وظيفته

شيء من الارتياح الداخلي لا يوصف ، ولا يمكن أن يكون له تفسير . (١ ، ١٤٨) .

من الذي يرى للهرج « مهيوداً وسط عباد مؤمنين » ، ويرى هؤلاء النسوة كأنهن في صلاة جمعة [حيث] تجتمع [النفوس] كلها ، وتطلب جميعها ، وتتصبب في شيء واحد : « للحراب » ، ويرى الست ليبة شخلة واحدة فوق قاعدة من الرخام ؟ إنه الرأي وليس القلريء أو شخصيات الرواية . يكفي للتأكد من ذلك قراءة النصوص المحيطة بهذه الفقرات .

غير أن هذا التمييز — وهنا يكمن الجهر — لم يأت تأويلاً شخصياً خاصاً (من ضلنا) لنص الرواية ، قد لا يتفق وتأويلاً شخصياً آخر . إن هذا التمييز تفرضه طبيعة اللغة ، أو — فلنرد ما ذكرناه سابقاً — الأسلوب اللغوي . ولنتطرق إلى هذه الفقرات الثلاث الواردة هنا ، وإلى الفقرة الأولى من التمهيد ، الواردة آنفاً ، ولنقبل أسلوبها بما عهدنا ما كتب بالنحوية ، وبخصوصاً ما حولها . فلماذا نحن واجهون ؟ نجدنا لغة متميزة بما حولها بالتشبيه (كأنه معبود ، كأنهم في صلاة جمعة ، كمن ينظر إلى لغة) ، وهو نادر جداً ، إن لم نقل متمثل في غير مكان ، ويستعمل الصفات المجردة متكررة (ساذجة ، صاذقة ، عقيمة ...) ، وبأساليب بليغة أخرى ، كالتكرار (يطعون عين الدماء ، ويطعون عين الطعام ، ويكون لهم عين التصبب ...) وغيره . إنها في نهاية المطاف لغة ذات كثافة وكما يفرد توروف في حين تبدو اللغة الأخرى « شائعة » ، موضوعية .

هذان هما السويان اللذان يبدوان متضادين فيما أسميناهما مستوى اللغة النحوية ، وما إلى الحقيقة متنازلاً ، ولا يوجد بينهما إلا كونهما خاضعين للإحراب . ونسم اللغة التي يطلب عليها الموضوعية لغة السرد أولغة القراءة ، واللغة التي تغلب عليها الذاتية لغة الفكرة أولغة الكتابة . فالأولى لغة قراءة من حيث إن مهمتها الأساسية هي أن تصل إلى القاريء ؛ أن تقرأ لتؤدي مضمونها معنياً ، والثانية لغة كتابة لأن الأساس فيها هو الكاتب يريد بما أن يكتبه . غير أننا لسنا مدعون على الإطلاق أن التمييز بين هاتين اللغتين يجعل منها مستويين متفردين كلياً بصفات خاصة . إن التمييز بينهما هو تواجد كيمي لا نوعي ؛ أي أن العناصر نفسها قد توجد في كليهما ، إلا أن بعضها يتراكم في أحدهما ، في حين تتراكم في الأخرى عناصر أخرى . فنحن إذن أمام مستويين لغويين ثلاثة : لغة الكلام ، ولغة الفكرة ، ولغة الكتابة .

تضطلع هذه اللغات الثلاث بالرواية برمتها ، فلا يلتصق منها شيء . وإذا كانت اللغتان الأولى والثانية كثيران الاستعمال ، فالثالثة تكاد تنحصر في أصول معينة ، أو في فقرات من فصول ، بل في جملة من فقرات ، إلا أنها تأتي دائماً حيث يراد ما أن تؤدي بهيمة خاصة . والتباين بين هذه اللغات — أو المستويات اللغوية — الثلاثة يشكل في اعتقادنا المحور الأساسي في هذه الرواية

حل أن هذه اللغات إنما توظف في رواية ، والرواية بنية متكاملة أو تحس إلى التكامل ، وتتركب على المستوى الكلامي من أقسام وحدة متكاملة (هي ما يسمى بأقسام الكلام ، والرواية بنية متكاملة المستوى الفني التخييل ، من عناصر متنوعة لا حصر لها من العناصر الفنية في الرواية) . وإذا غلبت أحدهم جملة بين علم اللغات

الوحيدة إبلاغ القاريء معنى ليس إلا ، ويؤول . فهو أسلوب موضوعي في لغة سردية شائعة . أما في الأولى فالأسلوب آخر . والاختلاف عن الأسلوب في الفقرة الثانية ليس في الرؤية فحسب ، إن اختلاف الرؤية واضح : إنها في الفقرة الثانية خارجية ، ترصد الحركة من الخارج وتسجلها ، ولا تؤولها أو تفسرها إلا قليلاً ، وفي الفقرة الأولى داخلية ، تبرز ما لم يتقبل به ، لتصور ما يحول في داخل الشخصيات ، وتؤول « هجة » يرى فيها الراوي « سروراً داخلية » و « هجوت أوجه » يرى فيها مساحاة غبية في الاشتراك في المرض والعلاج والسكن . إنها تمير من داخل يضطلع به الراوي ، فالرؤية مختلفة بين الفقرتين . لكن هذا ليس هو الاختلاف الذي قصد إليه هنا . فهناك اختلاف آخر كبير بين مؤلفين مختلفين بقضايا الراوي : موقف موضوعي في الفقرة الثانية ، وموقف ذاتي في الأولى . والمقصود بالذاتية هنا ليس « ذاتية » الأشخاص ، أي رؤيتهم من الداخل ، بل ذاتية الراوي نفسه . هذه الذاتية لا تظهر إلا في الفقرة الأولى . وللمتدبرين « الموقف الذاتي » والرؤية الداخلية تقدم مقارنة بين هذه الفقرة الأولى والفقرة الثانية من الصفحة التالية (١ ، ١١) :

« مر الوقت وأذن العصر وزنونة خاطرة في أحلامها ، لا تزي إلا الولد الأشقر يهابت البيت السوداء وأن الفرح نازل عليها ، وأن أسدما في طريق سفر ، وأن . . . إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز » .

ففي هذه الفقرة — إذا ما استثنينا الجمعتين الأولىين — الرؤية داخلية ، تمرير ما يحول في الخاطر ولم تنصحب به الكلمات ، شأنها شأن الفقرة الأولى في النص السابق . غير أنها لا تدل إلا على ذاتية الشخصية زنونة ، في حين تدل هناك على ذاتية الراوي نفسه . فمن « المتضمن » في هذه اللمحة ليرى فيها هذا « السرور الدلعل » ؟ ومن هذا « أسد » الذي « يقرأ على وجوههم البهجة ضوء مسعدة غبية . . . » ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو القاريء ؛ إذ إنه لم يدخل بعد إلى عالم الرواية ، ولم نغى الشخصيات بعد أسماء حياتها الطبيعية . إنه الراوي وحده ، هو الذي يضيء ، أو يريد أن يضيء ، على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة . إنه موقف ذاتي .

ويزداد هذا الموقف الذاتي وضوحاً إذا اعتبرنا بعض الفقرات الأخرى :

« ولكن الصوت الأعلى دائماً للمهرج الأعظم وزمرته المحيطة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين . . . وهو يقول فيهم ، ويسمر ويهين » . (١ ، ٥٠) .

« . . . حتى ليحيل المرأى أن تكرر واحدة تجول في رؤى وسهن كلهن ، وتوحدن جميعاً كأنهن في صلاة جمعة ، حيث تتصلب النفوس في حلقة من أجسامها المخلفة ، وتسمى كتي ربيع جعلها لتباينة ، لتجتمع كلها ، وتكلم جميعها ، وتتصبب في شيء واحد : للحراب » . (١ ، ٦٥) .

« فقد كان عندك يرفع عينه وينظر إليها كمن ينظر إلى لغة فوق قاعدة من الرخام ، ثم يلتفت يمينا ويساراً إلى الجدران الصغيرة إلى زيبالاته والسيدة » في

مباشرة) ، للدلالة على متاجلة داخلية ، تكون قد مثلنا لكل أقسام للشاهد والمطلوع^(٢) .

أما السرد - وللخص - فهو ذكر توالي الأحداث أو تواترها دون أن يحياها القارئ - للشاهد بما هي مشهد ، أو بالأحرى - دون أن تمثلها شخصية ما كما لو كانت مشهداً يحياها أمام القارئ - للشاهد . ولتتبع قراءة النص المذكور آنفاً :

« وركب العربية ذات الجليد ، تنهاتى به وسط هذه للذئبة المتواضعة ، والناس حل جلتى الطريق في الغنقى والذكاكين ترمقه وكأنها تتسامل عن هذا النقى الراكب العربية الوجهية المعروف . وبلغ للتلز ، »

لا نرى في هذا النص مشهداً معشاً ، بل يكفى الراوى هنا بنقل الشخصيات ، بثلاثة أسطر ، من اللحظة إلى التلزل . وكذلك القول عن الجملة التي ترد في أصل الصفحة التالية : « وطلعت تسالقه من مصر ، وعن صت وأصله » ، وتلك التي ترد بعدها : « وعلق بعدل يسالقه عن الدروس وعن أسائلته وعن الكفامة » . الراوى هنا يقتصر على ذكر الموضوع ويكتف عن كل ما عداه : مضمون الأسئلة والأجوبة ، صيغتها ، طريقتها ، ما يرافقها من انفعالات ، مدة استغرقتها ...

أما في الوصف فتوقف كلياً الحركة والكلام ، ويقوم الراوى ب رسم لوحة ، حسية أو معنوية ، تمثل ما يجدا للمقطع (١) (١٤١) :

« ولم تكن سنية في هذا الحال من الجبل والحياء والروية ، لمع لها شدة في السابعة عشرة من صمرها ، أي تكبر عمن ينحو صامين فقط ، فقد كانت أربط جاشاً ، وكانت كالرأة في كل ترعرعها الجسمي والمعنوي ، وإن هي أحياناً غضبت أهدابها السطوة الجميلة وهي تكلم عمن . وضجحت ضجحات نسائية رقيقة خالصة في الأتولة ، ومنتعت حينها من إطلاق النظر إلا في أدب ونفخ وتحفظ ، لما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تلتز به المصرية » .

في هذا المقطع لا حركة ولا كلام . لوحة ليس إلا . وليس من الضروري أن تكون اللوحة جملة حتى تكون وصفاً ، فهيها تلمر كبير من الحيوية ، إلا أنها حيوية لا تتدخل في حركة الأحداث الروائية .

هذه الأقسام الثلاثة تدخل في تركيب الروايات كافة بنسب متفاوتة ، ونادراً ما يلى بعضها متصلاً من بعض انفصلاً تاماً ، بل غالباً ما تتدخل فيما بينها حتى قد تتجزأ أحياناً في الفاصلة الواحدة . وربما كان القسسان الأولان هما الأكثر تمازجاً . ذلك ما يبين مثلاً في جملة سبق ذكرها (١) (١١) : « ثم أدخلته إلى الدهشة وأجلسته بجانتها - وطلعت تسالقه من مصر » . فالجملتان الأوليان من الفاصلة حركة (مشهد) ، وما يليها سرد .

تلك أقسام الرواية ، وكيف توظف فيها اللغات الثلاث لثرائكية وكيف ترتبط هذه اللغات بالعناصر الفنية التي تتألف منها الرواية ؟

الاثلاث للثرائكية وأقسام الكلام من جهة ، وبينما وبين العناصر الفنية من جهة أخرى . وقيل تبين تلك العلاقة ، لأيد من تجريد أقسام الكلام هذه ، وتلك العناصر الفنية . ولما ساجدة إلى بسط الكلام في هذه الأخيرة ، إذ إنها تشمل ما اعتدنا تسميته بـ : الشخصيات ، الحدث ، الحكمة . . وتركيها . ومن ثم فإننا نقصره على أقسام الكلام ، أو أقسام الرواية .

أقسام الرواية

يجمع دارسو (١) الإثائية^(٣) على أن كل نص قصصي ، والرواية منه ، يقوم على ثلاثة عناصر : المشهد ، السرد (وللخص) ، الوصف^(٤) . أما المتصران الأولان فتزعم لما كان أرسطو يسميه *Mimesis* ، أنصت إلى الدراسات الحديثة للحقيقة المتصر الثالث .

يقصد بالمشهد كل نص يضع أمام المشاهد - القارئ - شخصية أو شخصيات فيها ، خارجية كانت حينها يعبر عنها بالكلام والحركة أو داخلية يعبر عنها الراوى أو يؤولها . ولا فرق إنذاك أن ينقل الراوى كلام شخصيته أو شخصياتها كما هو ، أي على شكل حوار ، أو متاجلة داخلية ، أو بلغته هو أي بأسلوب غير مباشر . وفي كلتا الحالتين يشمل المشهد قسمين متميزين : كلام الشخصية إما كانت طريقة لوصاله ، مباشرة أو غير مباشرة ، ثم حركتها الخارجية . ولنتل عن ذلك بمطلع الفصل الثامن من الجزء الثالث من الرواية (٢) (١٠) :

« وصل القطار أخيراً إلى اللحظة « ومنهوى » فاطل عمن حل الرصيف ووجد بانتظاره البربري « السرجي » والأسطى أحمد الحفوي . وما كذا يترفعه حتى تعلقا بركة القطار وصاحا :
- عد الله حل السلاطة يا به ...
- شيل العفش يا بلال واسبق ...
- وباليه الصغير ؟ ..
- أنا أوصل اليه الصغير ، تقضل يا به ... ١

وهكذا نزل النقى وسار بين الحافدين كالمتفرج ، وكلمة « به » ترون في أخته وزناً غريباً . غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور شرب من الخيلاء ، ويد لو أن سنية كانت حاضرة تشرى وتسمع .

إن هذا النص بأكمله يمثل مشهداً تابع فيه لشخصاً يحزن لأمنا . للمقطع الثامن « حد الله ... تقضل يا به » حوار مباشر متقول بنصه ، كما هو ، يؤولون فيه شخصية حاضرة . أما المقطع الأول والجملة الثانية من المقطع الثالث « هكذا نزل النقى وسار بين الحافدين كالمتفرج » فيشير إلى الحركة الخارجية . إنه يقابل في المسرح ، وفي السنية ، ما يشاهد أو يعبر عنه بحركات جسمية أو مغنية أخرى . إنما تعليمات المؤلف أو للخروج عن الإطار الخارجي وحركة الأشخاص والأشياء . أما في الرواية فلا تنص من استعمال الكلام للتصريح بها بقوله المسرح والسنية بغير لغة الكلام . وأما ما تبين من المقطع الأخير فتصير عن حركة داخلية لا يعبر عنها بكلام . وإذا أضفنا إلى هذا نصاً من نوع : « وتسلل : لماذا لم تأت والدني ؟ » (أسلوب مباشر) ، أو من نوع : « وتتسامل عن صيب غياب والدله » (أسلوب غير

مع الجيش الإنكليزي (١، ٢٥٩ - ٢٧٤) ؛ أو معالجة داخلية تساوية شأن الأحداث كافة ، التي تدور في ذهن شخصية ما ، ولا يصير عنها إلا الراوي^(١١) . ولا أمكن أننا بحاجة إلى البرهنة على هذه التنبؤات ، يكفي القارئ أن يلقى نظرة سريعة على هذه النصوص حتى يكتفيها مؤتمتها . فلا يأتي بلغة الكلام إلا كل حوار يخرج من هذه الصفات وإن دار على لسان الشخصيات نفسها ، التي شاركت في أحد أشكال الحوار الثلاثة المذكورة آنفاً . وربما كانت أوضح هذه الحالات للبحان حالة الدكتور حلمي ، فهو يستعمل القصص في حواراته القصصية ، أو - على الأصح - يستعمل الراوي على لسانه اللغة القصصية ، في حين يستعمل لغة الكلام فيما عدا القصص ، وذلك في المجلس نفسه ، ومع المخاطبين أنفسهم . فلهذا الكلام إذن ليست فكرية ولا قصصية ولا تساوية ، أو لنقل لا تسيطر عليها أي من تلك الصفات . فما هيها الأساسية إذن ؟

إذا أمعنا النظر في هذه اللغة رأيناها تنقل أحياناً إلى القارئ بعض المعلومات ، إلا أن أغلبها غير ضروري أو غير مهم بوصفه غيراً ، بل إن هذا النوع من المعلومات غالباً جداً ما يصل إلينا عن طريق الراوي ، وقليلاً جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات . وإذا ظهر بعض من نفس الخبر لتلميحا في معرض لغة الكلام غالباً ما يأتي جوهريه صريحاً في لغة الراوي . ولنا على ذلك مثال ، من بين أمثلة كثيرة ، في قصة سليم مع السيدة الشامية ، إذ لمحت إليها زونية في حديثها مع حسن (١، ٢٤) ، غير أنه لم يرد واضح المعالم كسلاً إلا من خلال سرد الراوي وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحي (١، ٣٢ - ٣٣) .

وبعد تنقل إلينا هذه اللغة أحياناً صورة عن الناطق بها ، إذ تظهر عواطفه ، ومواقفه ، ووساوسه ، وأحلامه ، وخفوفه ، وكل ما يمش في نفسه ، أو تفضع موقفه الاجتماعي ، وبقائه ، وما إلى ذلك . فرضونية عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع « والست الطاهرة ... والسي ... » تفضع موقفاً شخصياً ، وسية عندما تستعمل كلمات من نوع « بونسوار » ، « يا نيتي ... » تدل كذلك على موقع شخصي .

٢ - دورها أو الوظيفة التلمسية :

غير أن هذه اللغة دوراً أهم من نقل خبر أو فصح موقف أو موقع . صفتها الأساسية ، حتى وهي تنقل خبراً أو تفضع موقفاً ، أنها تنقل أطرأً من الحديث بتجاهلها للناس وتحافظ عليها . إنها أولاً أداة تماس بين الشخصيات ، ووسيلة لإقامة علاقات بينها . وإذا أخذنا بتجليدات رومان باكسون في مقاله عن وظائف الكلام^(١٢) ، قلنا إن وظيفة لغة الكلام الأساسية ليست « إعلامية » تنقل معلومات أو تحمل إلى موضوع أو غرض ، ولا اتصالية ، تظهر موقف المتحدث من قوله ، بل « تمهيدية »^(١٣) - أو تواصيلية - تبقى على التماس والتواصل بين المتحدثين . لا أقول إن وظيفة تمهيدية صرف ، إذ نقرأ مثلثي : الأمور صرفاً من كل شائبة ، بل أقول إن ما يطلب على هذه اللغة هو : الوظيفة التلمسية ؛ وذلك يقتضي حضور وظائف أخرى وإن لم يكن بعض الأهمية . ولنمثل على ذلك بمقاطع من الفصل الأول :

لا شك أن المبرزين الأول والثانية :

نجيب عن هذا على مرحلتين : نتناول أولاً كل لغة على حدة ، فندرس علاقتها بكل من أسلم الكلام والعناصر التقنية ، ثم نتيين في مرحلة ثانية كيف تراكب اللغات الثلاث فيما بينها ، عمدة بذلك تراكب العناصر الروائية الأخرى وبنيتها .

أولاً : لغة الكلام والمسرح

لا ريب أن لغة الكلام عمود أساسي في نص الرواية ؛ فهي تستغرق ما تقدره بنثل النص . وذلك أمر ذوالب إذا ما قلنا « عودة الروح » بما سبقها من روايات عربية بعامة ، ومصنوعة بخاصة . لا نذكر أن اللغة دخلت الرواية منذ نشأتها على شكل قريب من القصة^(١٤) ، أو على غط مستوحى من الضرب^(١٥) ، كما دخلت المسرح^(١٦) . وإذا كانت الرواية التاريخية^(١٧) ، المخرقة في ما سمي بالرومانسية^(١٨) قد استعجمها ، فمير ذلك واضح ، فالأولى كان لا بد لها ، وهي تستعيد التاريخ العري القديم ، أن تستعيد اللغة التي ينظر إليها عايشة ، واللتية لم يكن ليسعها في تدفقها الوجداني إلا لغة كل ما يقال فيها إنها وجدانية . بل يكن للغة من المروية « التلب » ما يفيها أن تقدم هذا المقام . ولكن ما إن تبرز بعض النصوص التي تحاول أن تتصور منحي « واقعياً » حتى نرى اللغة تأخذ حيزاً ما . آيس هذا شأن « زينب » وبعض روايات محمود تيمور ، كما هو شأن القصة القصيرة الحديثة ؟ غير أن هذه العملية لم تتل يوماً التصيب الذي كان لها على يد توفيق الحكيم . ولا شك أن أمر اتصام اللغة للرواية يستحق الدراسة ؛ لكنه لا يهتنا هنا في الناحية التاريخية بلنونا ما هيها من الجانب الفني . لذلك لن نبحت عن تبرير له في الغرائز الاجتماعية التي وافقت نشوء « عودة الروح » ، ولا في فلسفة المؤلف في الحياة ، أو موقفه من اللغة بشكل عام ، واللغة للمسرحية بشكل خاص ؛ فذلك أمر لا يدخل في نقد الرواية بما هي نص مصطنع موضوعياً وخارجياً عن المؤلف ، بل منبعت عنه في بنية الرواية نفسها ، وفي العلاقات التي تربط بعض أساليب بعضها الآخر . ولكن ، قبل أن ندريس الإحالات المشتركة بين لغة الكلام وانية الرواية ، يلزونا أن ندرس طبيعة لغة الكلام هذه ، والدور الذي تضطلع به ، أو لنقل ملحة هذه اللغة .

ملحة الكلام :

تشغل ثلث مساحة النص ، ويترد بها ، ولا حجب ، الحوار دون السرد والوصف والتعليق . بما يتعدت أفراد « الشب » ، والناس في القهري ، والفلاحون في العزبة ، وسنة مع أمهاتها ومع مصطفى ... غير أن ليس كل حوار يأتي بها ؛ إذ يأتي بعض الحوار بلغات أخرى ؛ فنقول في هذا ما يشير إلى طبيعتها ؟

١ - طبيعتها :

ولنطرق الموضوع باتباع طريقة حصرية . إن الحوار الذي يأتي بغير لغة الكلام لا يبدو أن يتصف بإحدى صفات ثلاث : فهو إما حديث فكري ، ينضج بكثير من الانفعالية ، شأن حوار الأخرى الفرنسي ومهندسين الإزى الإنكليزي (٢، ٥٣ - ٦٤) ؛ أو حوار قصصي ، شأن حديث الدكتور عطسي عن المختلات التي شارك فيها في السودان

١ - الشعب له ما جالس ؟

جيت من المدرسة ؟

لا يقيدان أي معنى جديد ، إذ إننا نعرف من النص الذي يسبقها أن حسن خارج من المدرسة ، وأنه ولا شك معتاد على موعد تقدم « الشعب » . ثم تأتي العبارة التالية :

« خرجت من زمان ... لكن كنت عند لحياظ ! »

فلذا اعتبرنا أن القسم الثالث منها يفيد معنى خاصا ، فنقسم الأول لا يأتي بجديد . وكل تلك العبارة التي تل :

« و أظن جئت يا حسن ؟ قد غدا عيادة أقرشها تصيرها ؟ من هنا للمعا وقت طويل ! »

إما مجرد تماس . يؤكد ذلك النص اللاحق لها : « فقلت دون أن ترفع رأسها من الورق » . الورق هو الأهم ، أما فوجها فمجهولة أو « على الأقل » - مجرد حدث . ولتابع :

« الله ! ... ما شاء الله ! ... أنت لا يمس بسلامة جديدة ؟ »

فالقسم الأول للتماس ، إذ إنه يبرر عن تصيب وانصح في السؤال من القسم الثالث .

« عجيبة يا حتى ! اللى يشوفك يقول مش انت ! ... هم أهلك بصرا لك فلوس ؟ أما عجيبة ... »

واضح هنا أن الخبر ياد في جملة واحدة هي : « أهلك بصرا لك فلوس ؟ » . أما ما تبقى فلا وظيفة أساسية إلا التماس .

يتضح لنا من هذه القراءة السريعة لصفحة من الحوار ، أن مطلع الرواية كنهيا لقن ، أن الوظيفة الأساسية التي تسيطر على الحوار - ولا أقول تستلزم به - هي الوظيفة التماسية . ولا نظن أن سيطرة هذه الوظيفة في تلك الصفحة مجرد صدفة ؛ إذ إننا نلاحظ الظاهرة نفسها في أشكال الحوار كافة أو يكاد : في ما يتبع من الحوار الذي يدهانه ، وفي حوار الفصل الثاني حول المشاة والحصان و « ووك العوزة » ، وحوار الفصل الرابع ، وغيره ... إنها حقا الظاهرة المسيطرة على كل أشكال الحوار الواردة بلفظ الكلام .

يتبع من ذلك أن الدور الأساسي الذي تضطلع به « لغة الكلام » إنما هو إقامة علاقات بين مختلف الشخصيات ، علاقات هي هدف في حد ذاتها . المهم هو هذا التماس الدائم بينها ، دون اعتبار الفرض منه ، أو التلميح ، أو « إلهام » . هو التواصل مجرد التواصل ، وبمجرد كان الوصول . ولهذا فلهذا كلمة تماس - الشخصيات تتماس ، بطريق التماس ، ولجود هذه الشجيرة التي تمر باستمرار من أحدهم إلى الآخر ...

هذه الوظيفة المسيطرة على الحوار إن دلت على شيء ، فلذا تدل على أن العالم الذي تتخلقه لغة الكلام هو أولا عالم علاقات ، لا هو أساسا فيه لتفاهل كسرى ، أو للاكتفاء على الذات لدراسة تحولاتها وتبرجعاتها . عالم لا يبدو فيه من الشخصية إلا هذا الحيط الرابع أو الثخين الذي يصلها بالآخر . عالم يتخلص فيه الشخصية لتصبح طاقة علاقات ، بؤرة علاقات ليس إلا ، فلا توجد إلا إذا احتلت مكانا في شبكة العلاقات هذه .

ورب متسائل : ليس الحوار يلعب عند العامة (عند الشعب ، للممثل به الشعب « في الرواية ») ، لا سيما في المقلبة العربية التي تصفى أهمية كبرى على العلاقات الاجتماعية ، وعلى كل ما عيس الجماعية ، هو حوار تسيطر عليه مسحة التواصل ، أي الوظيفة التماسية ؟ سؤاله في للجمع العربي ما يبرره ، لكنه لا يناقض ما ذهبنا إليه ، وبالعكس هو الأصح . فإن صرح هذا التنازل فهو يدل أولا وأخيرا على التطابق بين الحوار الشعبي في الواقع والحوار الوارد في النص ، وذلك من شأنه أن يضيء صفة « الواقعية » على الحوار ، ويشير - من ثم - إلى أن الرواية أصاب فرضه ، ويبلغ من الفن مبلغا فيرسيه ... بذلك يبقى رأينا قاطعا ، بل يأخذ بعدا جديدا ، إذ تؤكد الملاحظة - إن لم نقل الدراسة - الاجتماعية الصرف .

ولا تنس ، إلى ذلك ، أننا في ميدان الفن ، والفن خلق . والخلق اختيار ، اختيار بين إمكانات كثيرة . ولا شك أنه كان مقدور المؤلف أن يختار من بين إمكانات اللغة الحكيمية المتعددة نمطا يختلف عن هذا النمط ، أو أن يكيف هذه اللغة ، كما فعل آخرون ، مع مواضيع فكرية أو نفسية أو اجتماعية أخرى . وليس في هذه اللغة ما يمنحها من أن تطرق هذه المواضيع كافة ، وإن تم ذلك على نحوها الخاص . غير أن المؤلف شاء غير ذلك : فقد فضل أن يبقى على مستوى خاص من هذه اللغة ، وبما كان مسترها الأصل ، المستوى العلائقي ، مستوى التماس .

٢ - لغة « الشعب » أو علاقته :

أشكال كثيرة من الحوار تأتي بلفظ الكلام هذه ، إلا أن الوظيفة التماسية لا تتجلى بكل معانيها إلا في لغة « الشعب » .

(أ) لغة « الشعب » فيها بين أفرادها ، أو العلاقة الأساسية :

يبحث إيمان النظر في لغة الكلام يتضح أن تماسها تختلف نسبتها من لغة إلى أخرى . فالدكتور حملي وزوجته (٢) (١٥٦) ، ووالدا حسن (٢) (١٣-١٠) ، والمسافرون في القطار (٢) (٣-٠) ، مثلا ، يتكلمون لغة تبرز فيها بروزا كبيرا وظيفة أخرى غير التماسية ، هي الإحالة ، حيث ، والانفعالية حين أخرى ؛ أي أنها تنصب انصبابا كبيرا على الموضوع وصل المتكلم . ولا نظن أن السبب في غشوت التماسية عند هذه الشخصيات هو في هامشيتها . فلذا نظرتنا في لغة مصطفى - ودوره مهم في الرواية - لرأيناها تتسم بالطابع نفسه (٢) (٢١٨) ، بالرغم من وقوفه ، مع سنية ، مواقف تيمت ، باعتزاز ، على الحفنة للحديث « على التواصل النقال » ، على التماس .

فلذا كان مصطفى وسنية لا يستغرقان إلا قليلا في مثل هذا الحديث ، فلذلك دليل على أن هناك معيارا آخر في استعمال تلك اللغة التماسية . إنه في الحقيقة - أصلا - معيار الالتئام إلى « الشعب » ؛ فهو وحده يتقن استعمالها ، ووحده يقضي أولها طويلا نسبيا في حديث لا يشي إلا بالتماس (١٤) ، بالعلاقة . فالملاحقة ما بعده الأساسي .

(ب) لغة « الشعب » مع سنية أو العلاقة الخلقة :

غير أن لأفراد « الشعب » نوعا آخر من العلاقة بسنية على شكل لا مثل له في الرواية ، بل معهم علاقة بها . وإذا كانت علاقة زمنية بها وسيلة للتعبير عن جوهر أربع منها درجة اجتماعية ، وقدا به على

العلاقة ، يتلَقَّ نفعياً ويكَلِّمَ عندما ينجع سمي (١ ، فصل ٧) ، ويؤدِّي كائناتية العاطشي ، بل يدبر سمي ، عند ما يستثمر فشل هذا للنسي (١ ، فصل ١٥) . إنه يتلَقَّ عيشه العلاقة إلى حد بحث الأحلام في نفسه ، مزججة كانت أو مفردة (٢ ، ٩١) . هذا السمي الجلف نحر العلاقة ، مع ما يعمل في طياته من فرح وإلم ، يمثل العلاقة المطلقة ؛ وسوف نرى ما مطلقها هذه الرواية .

(ج) لغة الشعب مع الحياة أو الفكاهة :

في الرواية لمران يستبران منا الضحك : للوقوف المزدل والفكاهة . الأول يسلي القارئ ، إلا أنه يتم على حساب شخصية ، أو أكثر ، من شخصيات الرواية ، تقع ضحية لوضع ما ، لا تنبئ إليه مطلقاً ، فيضحك منها ومنه ، ويبقى هي على جليتها . مثال ذلك تصرفات سليم في مقهى المعلم شحادة ، حين يريد لفت انتباه سنية إليه (١٦) . وقد تنبئ إليه بعد فوات الأوان ، حين ترى نفسها في الفخ . مثال ذلك سليم أيضاً ، حين يغفل امرأة لا يحتم أن يكشف أنها زنتية (١٨) . هذا الموقف المزدل فيقع فيه الشخصية فيضحك الآخرون والقارئ .

أما الفكاهة فيضحك منها القارئ ولا يلهب شخصيتها أحد ، لأن الجميع يشارك فيها بشكل أو بآخر ، من وهي ، وبينها مضحكة . مثال ذلك دحية حتى إلى الطلم و « الشعب » مجتمع على الجرح هم يصفونه بأنه « يأكل رز بلين مع الللاكية وهو يفتي » يا شعب اصبر ... ذا الصبر طيب (١٩) . فالحق أنه لا يأت من الجرح لفيضحك من الشخصيات ، أو ليتنازع مع بعضها على بعضها الآخر ، بل يتواطأ مع الشخصيات كافة على الضحك من وضع مستقل عنهم نوماً ما .

هذا الاختلاف بين الفكاهة والموقف المزدل يدعمه اختلاف آخر . فللموقف المزدل وضع مضحك ، في حين أن الفكاهة كلام مضحك . الأول يتحدث على أحداث وحالات هزلية تفضح هي من نفسها ، كما هي العادة في الملهة الكلاسيكية للمنية علة عمل ما يسمى الموقف المزدل comique de situation ؛ أما الثانية فتضد على الكلام دون الحديث ؛ تحيل إلى حدث أو موقف ، إلا أن المضحك فيها هو ما تقوله عن هذا الحدث وكيف تقوله . هذه الفكاهة هي للمنية في حديثنا .

بخصص هذه الفكاهة يتضح لنا أن دورها الأول هو تحويل العلاقات من مستوى إلى مستوى آخر ، أو تغيير آخر صرم العلاقات القائمة أو تحويلها بقائمة علاقات أخرى شكلية مقلها ، انطلاقاً من اللغة ؛ من الكلام . ففى للثال المذكور سابقاً يفتي مبروك — أو يهود — العلاقة القائمة . وهي — من جهة — انتظار الشعب على جرحه لحضي ، ومن جهة أخرى غفوة حتى على كوارسه ، بعلاقة أخرى بين حثي وأكل الرز بلين مع الللاكية . هذا التمهيد يفتي لفترة العلاقة الأولى ؛ إذ يدخل الجميع في علاقة شكلية ثانية ، تهي على اللغة والتلاعب بها ليس إلا . وكذلك يقال في جواب حثي مفتيا ؛ يا شعب اصبر ؛ فهو يهود علاقة الانتظار والتأخر بعلاقة أخرى هي الأخيرة . وكذلك القول في الحديث عن الممعد الهيم (٩ ، ١٠٩) وغيره .

واضح أن هذه الفكاهة تقيم علاقات جملية بين الشخصيات ، لكنها أرواً تقيم علاقات جملية مع أمور الدنيا ، مع الحياة ، مع المجتمع

الآخرين ، فإن علاقة الآخرين بها هي علاقة أسرة . قد يبدو تأثيرها على شكل مضحك عند مبروك (٢٠) ، الذي يفتي بعشرة نصف شهر لشراء نظارات قد تلفت انتباه سنية إليه ، أو على طريقة هزلية أو هزجية لدى حثي (٢١) ، الذي يزيل يصرفه هذا طابع القديسة أو الجنية على كل أمر لا يقرى على حل مشكلته ، فإنه يبدو على شكل مؤثر بل مسأوي عند كل من عيده وسلم ، ولا سيما عند حسن ؛ إذ يلهبهم الواحد تلو الآخر إلى التكرار للحياة الجماعية ، وهي من حياتهم عصبها ، وإلى طلب الوحدة (١ ، ١٠٦ ، ١٠٦ ، ١٠٦) .

ربما بلغت العلاقة هنا وظفتها التماسية الصرف . ولا أهمية هنا للمخبر على الإطلاق ، إذ إن الخبر نفسه وسيلة للتماس . لنسمع حده يقول « بصوت ملا الصلابة كلها » ؛ « فبن السلم ؟ » ما فني هنا سلم حشب ؟ . (١ ، ١٩٩) . هل السلم عليه ؟ لا ، بل إقامة علاقة ، على الأقل صوتياً ، مع سنية . أو لنسمع « سلم » يتحدث إلى سنية ، عندما أت يصلح البيات (١ ، ٢١٩ - ٢٢١) :

— فنيش حد يا هاتم ... تفعل ...

— لو تفعل سنية هاتم تفرب دور علشان أشوف

صوت البيات ...

— ما يتفعل الكلام حد يا سنية هاتم ، لازم تفري دور ... الحصري « يا طالع السعد » مثلاً ... دور حلو قوي ... أنا قبل ما انتقل من بور سعيد كان عندي فرقة موسيقى البوليس السراي والبيادة ، كل يوم الصبح أعطها أمر بفرب الدور ، ومع ذلك أنا بالمرونيكا بتاتني كنت اشرب الدوز دا أحسن من موزيكا البوليس ... فبن دلوقت يقال زمان تركت المارمونيكا ... علشان كده أحب اسمع الدور على البياتون من يد سنية هاتم ... »

هل من هدف لهذا الحوار ، أو بالأحرى الخطاب ، إلا إقامة التماس ؟ ولعل أنفي ما يفسد هذا التماس الصرف موقف حسن عندما يغير بفضته مع لية شغل (١ ، ١٤٩ - ١٧٧) وخاصة عندما يفتي (١ ، ٩٩) . القصص والثناء ، لم يكونا منذ أقدم النصور أفضل تعبير عن اللقاء المحض بين الأفراد والجماعات ؟ إنها ذريعة للقاء لا غرض آخر له سوى نفسه ، يفتي فيه الجبر ، ويغيب التعبير عن العلاقة ، ويعيق التواصل ، أو بالأحرى يبطئ التواصل كل خير وكل تعبير . ولا يقرنا أن يأتي الشعر والقصص باللغة الفصحى فإنها يمحلمان الحوار الدائر بلغة الكلام ؛ هذا الحوار الذي يؤثرهما ويجعلها في أن واحد . لم يكن للراي أن يصرف بالشعر ، إذ إنه نص مقس من خارج عالم الرواية ، ولم يثأ أن يترك هذا القصص الطويل لحسن خوفوا من الإطالة أو عدم الإلهام ؛ لذلك أتيا بالفصحى شكلها وإن اندرجا من خلال القرائن العامة في لغة الكلام .

هذه هي علاقة « الشعب » مع سنية : علاقة صرف ، أو سمي إليها ؛ سمي ينطلق من أعماق هذه الشخصيات ويشكل الحدث المهم الوحيد في حياتها حتى ما قبل النهاية بتليل ؛ ولذلك نراه يقلبها رأساً على عقب ، ويعلمهم يتلمرون من حبستهم للشركة ، ويتكفنون على فواتهم في نوع من الحزن الغيبي ؛ بل يري عين ، التفر الأكبر يله

بواقع لا تقوى على تفسيره أو تحريكه أو تعميمه فتجاوزوه بتحويل علاقاتها معه . ويتم ذلك بواسطة اللغة . ويكون اللغة المستعملة في هذه الظروف هي لغة الكلام وحدها . وهذا جانب آخر يؤكد أن هذه اللغة حداثية أولاً ، أي غامضة .

لغة الكلام إذن لغة علاقاتية قبل كل شيء . علاقة بين الشخصيات ، وبخاصة بين أفراد « الشعب » (وهي الأساسية ، فيها تستمر الرواية) وتطور كما سوف نرى) ، وبين أفراد « الشعب » وسنة (وهي العلاقة المظلمة تكمل العلاقة الأولى وتوحيدها) ، وبين أفراد « الشعب » والحياة (وهي علاقة تدل على فلسفة الوجود ، وتؤكد أن الهم هو العلاقة) . إنها « علاقاتية قبل كل شيء » ولكنها ليست « علاقاتية ليس إلا » ، وإلا لامتنع التضامم وانقطع الحوار ، وعنه العلاقة ، بعد فترة قصيرة . فالعلاقات الأخرى ، وبخاصة الإحالية منها ، مفاجئة فيها بقسط من الأساطير ، وإن بقي القسط الأكبر من نصيب الوظيفة الأولى . غير أن هذه للزعة اللغوية لا تبقى مفردة ، إذ لها ، على المستويات الأخرى ما يبادلها . ونكتفي هنا منها بمستوى العناصر الفنية الروائية ، ففيه ينعكس ما أسبقناه « المسرحية » ، ويأتي مقابلاً لهذه الوظيفة وداعياً لها .

آلية المسرحية :

المسرحية قوامها للشهد المألوف من الحوار ولغة الجسد في صياغة معينة . أما الرواية فتصميم إلى للشهد ، كما سبق أن ذكرنا ، الوصف والتلخيص^(١٠) . وتتركز فيها هذه الأقسام بنسب تتراوح من رواية إلى أخرى . كما أن المشهد نفسه يختلف من إحداها إلى الأخرى وفقاً لطول الحوار وقصره ، ولطريقة نقله بالأسلوب المباشر أو غير المباشر ، ولنسبة بينه وبين الحركة ، ولغير ذلك . فالمحدود بين الرواية والمسرحية ليست قاطعة مائة ، بل متناقضة ومتبدلة . وبما لذلك يبدو أن عودة الروح « الرواية » ، أقرب ما تكون إلى المسرحية ، من نواح شتى ، بل إلى مسرحية من نوع خاص ، يحصل منها مسرحية علاقات .

٦ - الرواية المسرحية .

هنا صفة كثيرة تقرب هذه الرواية من المسرحية : منها - أولاً - أنها مبنية أساساً على المشهد الذي يستغل بالجزء الأكبر من صياغتها ، ولا يترك للتلخيص الأجزاء الدخيلية في ترتيب الرواية إلا حيزاً ضيقاً نسبياً . فالوصف قليل جداً ، وإن وجد فلصحات سريعة . أما التلخيص فالكثير وزياداً ، ولكنه هو أيضاً قليل الحجم نسبة إلى المشهد . وهذا - ثانياً - أن المشهد غنى بتجاوز الذي يأتي في أكثر الأحيان بالأسلوب المباشر^(١١) . وقد نقل أحسنها بأسلوب غير مباشر ، ويبقى مجال لاقت نكتل الحركة . ونكتل على ذلك بالتفصيل الرابع عشر من الجزء الأول .

بعد جملة استهلاكية تدخل في باب التلخيص ، وهو أبعد ما يكون عن المسرح ، تلها صفحة (من « ذلك أن زنوبة » حتى « أيوه امال ») هي في الحقيقة مشهد . غير أن ما يفتي صفة المشهد فيها وبفريقها من التلخيص هو أن الحوار يأتي فيها بأسلوب غير مباشر ، وأحياناً بأسلوب مروي^(١٢) ، على نحو يزيد نسبة بعده عن نصه الحرفي الأصل . غير أنها ليست من التلخيص في شيء ، إذ الحوار

فيها واضح للعالم ، تشير إليه كلمات أو عبارات من نوع : « جاءت زنوبة بغير ... » ، « وصلت سنية أن ... » ، « ختم دعمايه ... » . فالجميل التي ترد بعد هذه الأعمال هي مضمون الحوار مروياً من منظور الراوي ، ولكن بكلمات الشخصيات نفسها . فإن عدنا للمشهد عشنا على ما يكدح بكون النص الحرفي الأصل للحوار . وما تبقى من الصفحة ، وهو لا يتجاوز الفقرة (هي الفقرة ما قبل الأخيرة من الصفحة ١٢٢) ، وصف داخل ، هو استبطان لأفكار سليم يبلغنا عن طريق الراوي العالمي^(١٣) .

يأتي بعد ذلك مشهد حقيقي ، يمتد حتى مطلع الصفحة ٢١٥ ، وفيه يتناول الحوار المنقول بالأسلوب المباشر ، ونقل الحركة ، حركات الشخصيات ، ويقتله من وقت إلى آخر جملة قصيرة وصفية أو تلخيصية من شاكلة : « وقد كانت تطول المناقشة لو لم يتدخل حنفي الفندي » .

ثم تأتي بضعة أسطر تلخيص ما جرى . ونعود من جديد إلى مشهد حوار منقول بأسلوب غير مباشر ، ابتداء من « سأل عبده عن الخبر » حيث شرح الحركة ، ثم يتحول إلى مشهد منقول بأسلوب مباشر حتى نهاية القسم الأول من الفصل .

تتوقف عند هذا الحد لنبحثا للإنبات والتكرار ، وتركنا للقراري أن يحلل ينسج ما تبقى من الفصل ، وفقاً لنص الماير ، فلا شك أنه واجد فيه العناصر نفسها ، إلا أنه يبقى علينا أن نلاحظ أن نسبة الحوار المنقول بأسلوب مباشر ستكون أقل ، ونسبة التلخيص والوصف الداخل أكبر بعض الشيء . غير أن ذلك لن يغير شيئاً من البنية العامة للفصل ، التي أردنا التنبيه إليها . كما أن هذا الفصل ليس بدعاً بين الفصول الأخرى ، بل إنه مثلها غير فئيل ، أو هل الأقل ، مثل معملها مثلاً صحيحاً ، إذ قد تتفاوت النسب بظبيعة الحال من فصل إلى آخر . هذه الظاهرة إذ تجمع على الفصول كافة ، تنفي على الرواية سمة المسرحية . غير أن هذه المسرحية تتسم بصفات أخرى تميزها عن المسرحية العادية ، لتجعل منها مسرحاً مطلقاً .

٧ - المسرحية المظلمة :

يتفهم الشكل المسرحي في هذه الرواية ، إذ ينعكس في التلخيص ويصبح فيه ، فيأخذ حيناً مسرحاً مركباً ، وحيناً آخر مسرحاً متعدد .

(١) المسرح المركب :

الحديث المسرحي صاغة ، شأن اللغة دالها ، بنسب في زمن متسلسل بلا هوافة من قبل إلى بعد . وعندما يطرق ما يحتاج إلى توضيح بالعودة إلى الصراخ ، يلجأ عادة إلى ما يسمى في لغة السينما بالـ « فلاش باك » . والروائي عندما يجابه مثل هذا الوضع يحتاج عليه بما يصلح إليه « فلاش باك » ، وكثيراً ما يكون ملخصاً (نحشنا من « تلخيص ») فأتى الرواية متناقضة الزمن . وهذا ما نطلقنا في حدة الروح . إن ما يميز الـ « فلاش باك » هنا هو أنه يعظم على مشهد مسرحي فينسج هو بدوره على شكل مشهد مسرحي حين كنا نتوقع عادة ملخصاً سريعاً . ذلك أمر يتكرر في الرواية لإلقاء ضوء على حدث يرد ذكره في معرض الرواية . مثال ذلك قصة حنفي مع الشاب للفتيم خطبة زنوبة (١ - ١٨) ، أو قصة سليم مع الست الشمسية (١٩ ، ٣٧) ، وقصص أخرى كثيرة ، نكتفي منها هنا بالثانية .

مسرحة حقيقية . ولا يجب بعد ذلك أن يكون نقلها إلى المسرح مسيراً جدياً ، من ناحية الشكل ، وأن تتجمع مسرحياً متجانساً كبيراً (٢٧) .

هذه المسرحية ترتبط بلغة الكلام من أكثر من وجه . ترتبط بها أولاً إذ تختص بها ، ففي الحوار وحده - وهو قوام المشهد - تظهر لغة الكلام ، في حين تختص في غيره . لكنها ترتبط بها ثانياً - وهذا هو الأهم - إذ تمثلها لتفصيل في معنيها ؛ تمثلها إذ إنها هي أيضاً مؤسسة على العلاقة . إنها خلق لشبكة - أو شبكات - من العلاقات في مجال محدد . قد يتوزع مجالات بين شخصيات كثيرة تتوزع على هذه المجالات ، أو تنقل فيها بينها . كل مسرح خلق لشبكة علاقات ؛ وإذا « تركب » للمسرح و « تمعد » - كما في هذا النص - ضجج بالعلاقة ، وتكسب عليها . فالعلاقات هي السيطرة في لغة الكلام كما في الشكل الروائي التسليم بالمسرحية . وتتكمم سيطرة العلاقات ، إذ يجمع منها العلاقات في وحدة تامة عندما تنقش المسرحية ولغة الكلام . وقد كان بالإمكان - مثلاً - تصوير مسرح يسيطر عليه حوار لا يتسم بالعلاقات ، كالحوار الذهني ، كما في تمثيليات سارتر ، أو في تمثيل الحكيم قسه . فهل من منكر بعد أن الجهر الأساسي في جليلة الرواية هي العلاقة ؟ وماذا بعدها ؟

ثانياً : لغة القراءة والتسطيح

ماذا بعد العلاقة ؟ لا شيء ؟ بل ، توضيحها وتعميمها . هي لغة القراءة المتمكة في بنية اللغة سرداً ، وفي بنية الرواية تسطيحاً .

أ - لغة القراءة والسرد :

هي تلك اللغة المتخيلة من لغة الحوار المباشر (لغة الكلام) ، ومن اللغة المتكلمة ، لغة إنشاء الأدبي (لغة الكتابة) . وحدها أنها تلك اللغة الواردة على لسان الراوي سرداً وبدون تعليق . ولا شك أنها تستغرق القسم الأكبر من النص .

١ - حيزها :

يدخل في هذه اللغة أساساً نقل الحركة ، وأكثر الوصف ، والملمص ، والحوار غير المباشر ، وكلها مفاهيم سبق شرحها ، ونكتل الآن بالتمثيل على كل منها . فمثال الحركة هذه الفقرة الواردة بعد حوار (١) (١٢٩) :

« فاستمتت سنية متخالفة ، ونظرت إلى زوية وإلى عمن بجوارها نظرة سريسة غير واضحة وقد احمر وجهها ... وحست لزوية »

هذه الفقرة تنقل إلى القارئ ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينه . إنها الحركة التي تكون ، مع الحوار ، المشهد . أما الوصف فتراه في مقطع هكذا (١) (١٤١) :

« ولم تكن سنية في هذا الحال من الحال من الجمل والحياء والرجية ؛ فمع أنها فتاة في السابعة عشرة من عمرها ، أي تكبر عمن بنحو عشرين فقط ، فقد كانت أوطج جاشاً ، وكانت كالزفة في كل ترعرعها الجسمي والعنوي ، وإن هي أحياناً خضعت أهدانها

ها نحن في مشهد يجمع أغلبية أفراد « الشعب » ، يجري فيه حوار بين سليم وعنده ، يرد فيه تلحج إلى « سواين » ، ود مسألة واحدة شامية ، فيرفع المشهد الأول ، أو - بالأحرى - يجمد مؤقتاً ، فكان الشخصيات تجمدت في مكانها ، وربما عبر الحدث للمصح إليه ، ثم يستأنف المشهد الأول من حيث توقفت ، وكان شيئاً لم يطرأ . غير أن الحدث للمصح إليه يدور هو أيضاً على شكل مشهد ؛ فيؤن أولاً بتلخيص لما جرى ، ثم شرح لحركات المشهد ويصف الوصف ، ثم يؤن بالحوار بأسلوب مباشر . وهكذا يأتي هذا المشهد وكأنه مشهد في مشهد ؛ مسرح في مسرح ؛ مسرح من الدرجة الثانية ، أو مسرح مركب .

وإذا كان المسرح المركب يتألف هنا من مشهد قصير متضمن في فصل واحد ، وكأنه استطراد لا ملام من الزمن الحاضر بالثنية للشخصيات إلا طريقة عين أو مرور خاطر ، فليته يأتي أحياناً مشهداً طويلاً يتوزع فيه زمن المسرح الأول وربما ينتهي للمسرح الثالث . هذه هي الحال في الفصل التاسع من الجزء الأول ، حيث يسرد عمن سيزته مع الأسطى شخلم . يشوق المشهد الأول في نهاية الفصل الثاني ، وهو الزمن عارضاً للمشهد الثاني ، ثم يستأنف المشهد الأول في الفصل العاشر : « مر الوقت دون أن يشعر ... » . هذا المشهد من المسرح المركب يتميز عن المشهد السابق بأنه مسرح مركب بالنسبة إلى القارئ والشخصيات أيضاً ، في حين يبقى المشهد السابق مسرحاً مركباً بالنسبة إلى القارئ فقط . ولهم أن المسرح في الحالتين مركب .

(ب) المسرح المتعد :

انحطف زمن المشهد فكان المسرح مركباً ؛ وقد يتوزع مكانه ، على قرب ، فيكون المسرح متعدد ، يجري فيه مشاهد مختلفة - وإن تكاملت - في أمكنة عمدة - وإن تقاترت - في آن واحد . مثال ذلك الفصل الثالث من الجزء الأول .

يبدأ الفصل بمشهد يدور على وصف مقهى المعلم شجاعة ، قوامه سليم ، ثم يظهر بموازاته مشهد آخر في داخل المقهى ، يجمع بين الزبائن والمهرج والمعلم شجاعة الموزع بين المشاهدين . ولا يفتأ أن يظهر بموازاته ، أيضاً ، مشهد ثالث على الرصيف وإن كان مشهد مرابية ، يتكون من مصطفي الناطل - متسلماً - إلى المشهد الأول ، ثم مشهد رابع ، هو مشهد تلك المرأة في نافذة لتزول رقم ٣٥ - أي منزل « الشعب » . وقد نرى أن هناك مشهداً خامساً لا حركة فيه ، هو شرفة منزل الدكتور حلمي . ثم يتخلل المشهد الأول من الرصيف إلى أمام منزل « الشعب » ، قبل أن ندخل في مشهد آخر مغاير تماماً . المهم في هذا القسم الأول من الفصل ، أن هذه المشاهد للتعلمة تدور مترامنة في أماكن مختلفة ، إلا أنها متصلة بمصطلح بعضها بعض ، إذ تنقل بعض الشخصيات من أحدها إلى الآخر جسدياً ، أو ، على الأقل ، عن طريق للشاهدة والسمع . إنه مسرح وحيد الزمن ، غير أنه متعدد المكان . وإذا كان هذا الثلاث يصوره أحسن تصوير فليته لا يكاد يخب من فصل من الفصل حتى يعود إلى الظهور مرة أخرى (٢٨) .

الرواية التي تتسم بالمسرحية هي رواية يظل عليها المشهد دون الوصف والتلخيص . ثم يتعد المشهد ليرتبط ويضم ، حتى لكانها

الساعة للطلوبة تفرغ رأسها وترشق نظرة واحدة ... تكون هي كل شيء ... »

وإذا كانت الحاضرة هنا طولية بعض الشيء فلأنها تمس رمزاً أساسياً في الرواية ، أي سنية . أما في غير موضع فلأنها تقصر إلى حد كبير . أما الحوار الآن بلغة القراءة فهو فكري أو قصصي . أما الفكري فيقتصر على حوار الخبيرين الأجبيين ، وموقفه خاص ، إذ إنه الراوي نفسه ، وذلك على مستويين : فهو كلام الراوي بما أن الخبيرين أجبيين ولا يدعوا أنها يتكلمان العربية ؛ ورفضاً أنها يفعلان بالكلام يأتي للراوي ، لأنه كلام لا يدخل في نسج النص ، بل هو كلام مقدم عليه لغرض يستحق فيها بعد . ولا عجب والحالة هذه أن تكون لغة هذا الكلام في كثير من الأحيان انفعالية ، على نموده على لغة الكتابة .

أما الحوار القصصي فنراه في قصص كل من الدكتور حلمي من السودان ، وقصص حسن عن الست شطع . وبأن هذا القصص قصة ضمن القصة الرئيسية ، وعلى فيه الراوي عمل الشخصيات ، فكان قصصاً بأسلوب غير مباشر . يستعمل النص به « إن » ثم يتابع بصيغة المثالب بذلك التكلم . وقد رأينا فيها سبق أنه مرتبط عضواً بلغة الكلام التي توظفه ويكملها .

وتتألف لغة القراءة من هذه العناصر التي تحتل ما يقارب ثلثي النص . فما عجزاتها ؟

٢ - طبعها

لتجاوز الفرق البائي الأول وبهتة بين هذه اللغة ولغة الكلام ، أي الفرق بين القصص العلمية ، فهو لا يميل في ذاته إلى الوظيفة اللغوية التي للحناء إليها في القسم الأول ، بل إلى المستوي اللغوي . وكل مستوى لغوي قد يتضمن مبدئياً الوظائف كافة . وعندنا نجد فرقاً آخر أساسياً ، يتعلق في كون هذه اللغة لا تنسم مطلقاً بديلة الوظيفة التماسية ، كما في لغة الكلام ؛ إذ إنها تؤكد أولاً المضمون لا التواصل . وإذا عاد القاري إلى الموضوع التي أوردناها للنس أن الراوي يحيى أولاً أن ينقل إليه معلومات من خلال الوصف ، كما هو الشأن في الحوار غير المباشر والمخلص . وإذا كان التعليق ينقل رأياً بروتية الراوي ، أو فكرة تهيول في خاطره ، فإن هذا النقل أيضاً لا يتعلق كونه نقلاً لأمر ما ؛ لمعلومة ما (٢ ، ٤٠) :

« فلأجيب حسن أن هذا ليس السبب » .

« فلذا بصوت فلاح يلمر » .

« وضوا يتحدثون بأحاديثهم الساذجة .. كلها فرغ أحدهم من فتجان تقدم به إلى الكبرج » .

هل في هذا كله إلا نقل غير ؟ ليس فيه تأكيد خاص للمخاطب ولا للمتكلم (بلغة انفعالية) ولا للأداة (التأنيق) وللتواصل نفسه ، بل للرسالة المتولدة نفسها . إنها لغة تحيل المضمون وتختفي ؛ إنها لغة إحيائية .

غير أن الإحيائية قد تنسم برؤى مختلفة . والواضح أن الرؤية هنا خارجية ، وإن صالحت أن تمتص فتحي وكأنها خارجية . فهي خارجية في أغلب الأحيان وفي كل العناصر المذكورة سابقاً ، فالوصف أكثره خارجي ، والحركة تنقل كما هي دون أن تؤول ، والحوار الآن

الطولية الجسدية وهي تكلم حسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية في الأنوثة ... فإنا كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع » .

ففيه وصف خارجي وأحياناً داخل لسنية ، ولكن الوصف نادراً ما يأتي على هذا التحويضاً وإلياً ، ما أكثر ما يأتي جلاً سرية في معرض نقل الحركة (٢ ، ١٥٨) :

« ولم يتم جلسته ؛ لأن سنية - على ضعفها وهي مفضضة العينين ورأسها على صدر أمها - أخذت ... »

واضح أن الوصف يمتد على المقطع الاعتراضي القصير بين الوصلتين .

وأما الحوار غير المباشر ، أو - بتعبير أصح - الحوار الآن بأسلوب غير مباشر ، فهو نوعان : حوار بين شخصين أو أكثر ؛ ومناجاة داخلية (ما يسمى بالمونولوج) . أما النوع الأول فنراه في ما يقوله مبروك ويحكي على لسان الراوي : (٢ ، ١١٨) :

« إن زهوة استشارت في هذه الوصفة » أشهر عالم ، وإليها جربة ولا خوف من القتل ، وإذا لم يمت مصطفي بعد ثلاثة أيام فإن العالم صاحب الوصفة لا يستحق أجراً ... وهو الذي اشترط ذلك على نفسه ، بعد أن أخذ فقط مبلغ رمي اليأس » .

والنوع الثاني ياد في الصفحة نفسها ؛ إذ يصف الراوي عبده وقد « خرق في ثمل عقيم » ، وقد بدا له أن يطمئنه على ما ينبغي به نفسه :

« ينسأ هم أسلموا أسرمهم الله لم يستطعوا حمل شيء ... إذا زؤونه لا تلتأ تعمل (...) تصبح هكذا حيواناً مفترساً » .

الحوار والمناجاة يصالغان أحياناً بأسلوب غير مباشر فيأنيان ملخصين بنسب متفاوتة . وإذا كانت هذه النسبة كبيرة وقتاً في المخلص . هذا المخلص قد يحكي في الحوار ، كأن يقول : « وظلت تمارسه وتضاحكه » ، كما يقع في نقل الحركة والأحداث ، كما في هذه الجملة : « مضى أسبرح كامل ولم يبد لسنية أثر في الشرة الحشوية » (٢ ، ١٦٣) .

إن لغة القراءة تتألف أساساً من هذه العناصر التي تحتل القسم الأكبر من مساحة النص . غير أننا نجد أيضاً تحت مظمار أخرى ، أهمها : بعض التعليق وبعض الحوار . أما التعليق فيأني على شكل خاطرة يخصصها الراوي في النص دون أن تؤثر فيه مباشرة (١) :

« الحقيقة أن المصرية أمهر امرأة .. تتدرك بالفريزة ما في النظرة الواحدة من وقع وتأثير ... لذا هي لا تنظر إلى عائلتها كثيراً ، ولا تبغض نظراتها ، ولا تقلبها جزافاً ، كما تفعل الأفريقية الجربة النزقة ، بل إليها تستحق بنظراتها ، وتغفلها بين أهدابها المرخاة ، كما يخط السيف في الفهد . وإلى أن نحين

أنه يجبل إلى حوار من بعد . هذا أمر سني بعد أن مرها نظر مصطفي إليها (٢ ، ١٣٩) :

« وأعلنت تتاجي نفسها في ابتهاج أولاً ، ولكنها بنته كلها امتزاجها خجبل من نفسها ... »

عادت تقول متكافئة التجهيم ، متصنعة المحلدة والغضب :

— لماذا ينظر هذا الرجل إلى الشرفة ؟ وإلى حق وإلى جرة وإلى جسارة يستبجح هذا الشاب لنفسه النظر إليها ؟ ... »

وخجل لها لو أن باستطاعتها أن تزرجه وتؤذنه حل ذلك !! »

أليس هذا المقطع كله حواراً مع مصطفي ؟ يبدأ حواراً ملخصاً جداً بمباراة « تتاجي نفسها » ، ثم يتقلب حواراً أكثر انبساطاً ، فيأبى على لسان الراوي بالغة القصص ، برغم التفتتين والوصلة المستعملة عادة للحوار المباشر . ولكنه في كتيبه كلام موجه إلى مصطفي الذي يبدو وكأنه يمل من خلاله . وواضح أن هذا الحوار ، بشكله للشكوكيين ، يجبل إلى الحوار الأصل المباشر ، ويتمسك بهتمته الأساسية : العلاقة ، حتى كانه كان يود الراوي أن يورد كل أنواع الحوار بالأسلوب المباشر وبلفظة الكلام ، لو لم يفسد الإطناب وما يستتبعه من سأم . فالأسلوب مسرحي صميم . هكذا تمتد العلاقة إلى القطاعات الأخرى من الرواية .

وهناك الحوار القصصى — وقد مر ذكره — ، فله معنى تابع من مضمونه ، سوف نقف عنده في معرض الحديث عن الحدث . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن له علاقة عضوية بلفظة الكلام ، ومن ثم بالعلاقة ، ونشير الآن إلى أن له جانباً آخر يؤكد علاقته ، هو نوعه . فهل القصصى ، قديماً وحديثاً ، إلا وسيلة مقرونة للاجتماع وإقامة علاقة ما بين المستمعين عبر القصص والقصص ؟ علاقة مجانية ، ويجرد علاقة ، مجرد الحضور ؟ أليس القصص هو العلاقة المثلى لأنه العلاقة الأكثر مجانية ؟

فهل استبان الآن أن لغة القراءة إن هي إلا وسيلة لدعم اللغة الأولى ، لغة الكلام ، وتعميقها ؟ وما يؤكد ذلك أن هذه المهمة للغة على لغة القراءة تتمسك في بنية الرواية ، أو في قسمها الوارد في هذه اللغة ، فيضطلع بها هو كذلك .

II — التسطيح :

تتمسك في بنية الرواية على الشخصيات وعلى الحدث ، على الشخصيات دعماً للعلاقة ، وعلى الحدث تعميقاً له .

١ — الشخصيات :

تصيح « عودة الروح » بالشخصيات ؛ فمنها ما يرافق الحدث برمه ، ومنها ما لا يكاد يبدو حتى يخفى . فما الأدوار التي يضطلع بها ؟

(١) تصنيفها :

يرى بورنوف في كتابه « عالم الرواية »^(٢٦) أن الشخصيات تصنف ، باختيار النقاد التي تقوم به ، في أربع : للحركة للحدث ،

بأسلوب غير مباشر كثيراً ما يقترب من الحوار المباشر للتميز بالتماسية ، وهذه علاقة خارجية . وينادي إلى تصحيح هذا القول فتنصيف : إن الرؤية خارجية دون أن تكون خارجية ، فالوقوف عند الإحساس الداخلي ووصفه ليس ناعراً ، وإنما يرسى هذا الإحساس الداخلي بالخارجية ، وذلك بسبب سطحيته . ولا أدل عليها من وصف المواقف بعامة ، ووصف العاطفة وتشويقها في قلوب « الشعب » فجاء سني أو فجاء « الزعيم الشقي وراء البحار » ، بشكل خاص ، وهما الحدثان الأساسان في الرواية . تلك هي طبيعة لغة القراءة ، فلما لم شيء تثير ؟

٣ — دورها :

قد تشير إلى أن هدفها ليس فيها بل خارجياً عنها ، أو — بصير آخر — إلى أنها ليست المركز الرئيس في النص بل إنها تصب في هذا المركز وتؤثر إلى . ويشي بذلك أنها لا تضيف بعداً جديداً إلى البعد الأول الباطني في لغة الكلام ، وهو العلاقة ، أو بعد العلاقات ، بل إنها لا تعدو كونها سندا لهذا البعد وتعميقاً له .

فللدهم واضح — وهذا يدعي — في وصف الحركة الموكاة للحوار المباشر ، إذ إن هذا النص الموكاب يركز على الحوار المباشر ويفسر ملاساته وإطاره ، دون أن يضيف ، بسبب من رؤيته الخارجية ، شيئاً مهماً إليه ، بل يدهمه وكفى .

غير أنه ، على مستوى آخر ، يعمم البعد الأساسي ، العلاقة ، إذ يتقلع من لغة الكلام إلى لغة الجسد . والحركة التي تنقل إلينا ليست إلا حواراً يتسم بالعلاقة . وربما بدأ ذلك في مشهد معبر ، نختاره من بين مشاهد كثيرة ، وهو الوارد في الفصلين ٢٢ و ٢٣ من الجزء الثاني ، حيث تصطبغ سنية الغضب والأدواء فجاء مصطفي لتنتله من حوله ، فضلق النافذة فوقه ، وتغيب (٢ ، ٢٧٧) ، ثم يراوئ مصطفي على الانتظار خلال ثلاث لآل ، على شرفته ، برغم البرد ، عله يجطي بها من جديد (٢ ، ٢٧٨ ، ٢٢٩) . فقد تكون هذه الحركة أبلغ حوار . وهل فيه إلا طلب العلاقة وإن تمتنع صرهما ؟ والأمر نفسه يقال من مشهد « القلقاس » (٢ ، ٢١٨ — ٢٢٤) حيث تطلب زونية من مبروك أن يسكر على المحيين سمرها في ضوء القمر ، برميها بشعر القلقاس والكروبي . زونية تحاول ، مير مبروك ، صرم علاقة لإقامة أخرى . فالحركة هنا علاقة ، والسعي إثر علاقة . وإذا كان هذان المشهدان شديدي التمييز فهناك مشاهد أخرى مشابهة ، وإن كانت أكثر انضباطاً ، وأقل إيهاماً^(٢٧) .

وإذا كانت الحركة تعميقاً للعلاقة على مستوى الجسد فالعلاقة تتم على مستوى اللغة ، بأساليب أخرى . يبدو ذلك في الحوار الوارد بأسلوب غير مباشر ، وفي القصص ، وهما العنصران اللذان يستقران معظم لغة القراءة . وقد سبق أن رأينا أن هذا الحوار قد يكون حواراً بين شخصين أو أكثر ، أو مناجاة داخلية . وقد اتضح لنا أن الحوار في الحالة الأولى ليس إلا ملخصاً للحوار المباشر ؛ فهو لا يختلف عنه ، لا في المضمون ولا في للرسى ، ولكنه لم يأت بجمله الصيغة إلا تجنّباً للإطناب ، بما أن الحوار المباشر يستغرق مساحة أكبر من النص . ويتج عن ذلك أن الحوار غير المباشر هذا يعمم الحوار المباشر على الحالات الأخرى . أما في حالة المناجاة فالحوار أيضاً علاقة ، إذ إنه نوعاً ما يتكون مناجاة ذاتية فردية عصبية ، وأكثر حالاته

والعنصر التزييني، ولسان الحلال، والكاكن الإنساني. فالأول لا دور له إلا تحريك الحدث، والثاني يعطي طابعاً زامياً على الرواية، والثالث يعطي لساناً — أو بأحد ألسنة — المؤلف، وكلهم يقعون في هذا الدور الأحادي الجانب، فلا يحتاجون إلى صمق إنساني. والكاكن الإنساني وحده مثل دور الشخصية الحية المتعددة الأبعاد، الغنية الخيال، المعلقة الجوانب، بتعدد الإنسان الواقعي وشدته وتعتبه. فما الحلال في «عروة الروح»؟

لا يختلف اثنان على أن شخصيتي الأكرى الفرنسي وهنري الماري الإنكليزي تضطلعان بدور لسان الحلال، ويعتبر أدق بدور لسان حال. وتقريظه، فالأول يدايع عن الشعب ويتغنى عزاليه، والثاني يشكك فيها، ووب شك ألسلب من نفى. وكلاهما يتقلان أفكاراً وتقريضا، ويغنيان في الزحام دون أن يؤثرا في حركة الحدث، ودون أن ينصصا من أي جانب خاص في حياتها. وتدخل في هذا الباب أيضاً شخصية التاجر المحدث، في القطار، «عابرين المصريين» من روايات رحم تفتقر إليهما أوروبا، وكذلك شخصية «الأفندي» الذي يفسر كلمة «مسلمين» في عبارة «كلنا مسلمين».

غير أن معظم الشخصيات تنطوي تحت دور «عصر تزيين». هذه هي حال الشخصيات البانية في مشاهد: القهص، الحية في الرف، الخوارق في الطائر، الأحياء الشبية، رقية زنوبة، وكذلك عائلة سنية، وشخصيات تصمص عرس. هذه كلها شخصيات لا حققة لها ولا تأثير في الحدث، تأتي بمرحلة ثانوية تضيئ نكهة معينة، طابعاً عاماً، سمة واقعية، أو إضافة إلى واقع اجتماعي معين، وتفتي فيها تستمر الرواية. ولما نستخلص من ذلك أنه ليس للشخصيات التي تدور فيها تلك الشخصيات أية أهمية، فلسوف نتحدث عن هذا الجانب في معرض حديثنا عن الحدث، وإلّا نقول إن الأهمية للشخصيات لا للشخصية.

تبقى بعض الشخصيات ممثلة في أفراد «الشعب»: سنية، ومصطفى، و «الزعيم» للفتى و «البحار». هذه الشخصيات تندرج في التأثير على الحدث، وفي البعد الإنساني. لكن بأي دور تضطلع؟ دور للمحرك للحدث البسيط؟ أو دور الكائن الإنساني المشتب؟ سؤال لا جواب منه إلا دراسة الشخصيات الرئيسية.

(ب) الشخصيات الرئيسية:

تبدو الشخصيات الرئيسية للقارئ المبعلمان وكأنها متميزة، فحتفى، في إعائه وخوله وكلماته، غير سليم في جرائمه وميله إلى المغالاة؛ هذا غير زنوبة في سدايتها وإلهتها بالسحر، و «سوسنتا» بالعريس، وحساباتها الكثيرة؛ وهذه غير مبروك بسدايته الروحية، ولا تشركه إلا جهله؛ وكلهم غير حسن في شواشعه وذكائه وحساسيته، وهذا غير سنية في جلايتها وجمالها وعفتها... كي أن حياة «الشعب» غير حياة سنية ومصطفى، اجتماعياً ومالياً وثقافياً. ود الشعب «نفسه ليس واحداً، فصفة عرس في الرف بين ذويه غير حياته وحياتهم في القاهرة. مزيا مختلفة تسم هذه الشخصيات فتبدو كأنها تميزها بعضها عن بعضها. ولكن «بعض التمتع» يضح للباحث أن هذه الزايات ليست مميزات بقدر ما هي مشبهات. فهنا الاختلاف البائي في الطابع أو في المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو

للذي لا يوسم فعلاً شخصيات متباينة؛ وذلك لسببين رئيسين: الأول هو أن هذه الزايات المختلفة لا بعد لها ولا عمق، تبقى سطحية. قد تقيم بعض التمايزات بين الأشخاص للإيجالة بصورة واقعية عن المجتمع، ولكن دون أن تبرز إنساناً متكامل بكل حاجاته المتوعدة، ونوازعه وتنشيطاته. إنها عرس قشرة رقيقة من هذه كلها، من الشخص الإنساني. أما الجانب الثاني، وهو متمم للأول، فهو أن هذه الشخصيات توحدنا ميزة واحدة أساسية، يبقى حيالها اختلاف للزايات باعتدال حول فيه؛ ألا وهو الإحساس. الإحساس هو القلب الوحيد الذي صبت فيه الشخصيات كافة. كلها إحساس، بل إحساس موحد ووحيد بالأحرى، بالعلاقة مع الآخر. فالرجل من «الشعب» يسمون بعضهم وقضيضهم شرط سنية؛ ولما زنوبة فتسمى شرط مصطفى؛ وهذا الآخر شرط سنية، التي تبادلته الإحساس دون أن تعلم بعض العلاقة بمحسن. وكلهم يتبادلون، قليلاً أو كثيراً، عندما يداون بشعورهم بهذا الإحساس. فيمبروك يكشف الثالث، وزنوبة التسج حول مصطفى، وأفراد «الشعب» الحاجة إلى الانفراد. أما مصطفى فينس ما هو فيه، ويعمل ينظر إلى المستقبل، وأما سنية فتس كل شيء هذا الإحساس. وإلّا بدا بينهم فرق في هذا المجال فلا يس إلا الكم. إنهم يشتركون في القلب وإن اختلفوا في حجمه؛ فهم لذلك شخصيات متجانسة أحياناً البعد.

هذا الإحساس هو الطاغى؛ يسيطر على كل شيء فكانه ملك في الفراغ؛ لا جسد يطالب باحتياجاته أو يولي عراخته؛ ولا عقل يعمل الفكر ويتغنى بالثقافة؛ ولا روح — يرض عنوان الكتاب — تستلهم إلهاماً ما، ولا ماضى شخصياً يعصمها وتكاثف به. صحيح أن الحدث يدور أحياناً عن الطعام؛ ورك البرزة الذي يقدم «للشعب» والروحة التي تقدم للخميرين «ومن للبروس» بقلعة عرس؛ نظرات مبروك؛ وغير ذلك من احتياجات الجسد. لكن ألا يبقى هذا الحدث سطحيًا، ونقطة متفرقة، أو مشهداً تزيينياً، أو ذريعة لتأكيد البعد الأساسي، أي العلاقة والإحساس بهذه العلاقة؟ وهل يظهر بعد جسدي واضح لأي من هؤلاء؟

وصحيح أن الشخصيات تفكر؛ فأكثرها متقف، ويتم بالثقافة؛ وبعضها يفكر في أمور حياته ومستقبله (مصطفى...). ولكن هل هذا ما بعد تفكيراً؟ والشخصان الوحيدان اللذان يملكان تفكيراً فكرياً حقيقية هما الخيران، وقد مر بنا أنها لا يبدان من الشخصيات الرئيسية. ويكاد الفكر، والحالة هذه، أن يكون معدوماً، إلا ما انتصب منه في العلاقة والإحساس.

وصحيح أن اللبدان الأخلاقي والديني قد يظهر أحياناً. فهذا سليم يشتر من الرقية التي تزعم زنوبة، وبراسطها، أن تتخلص من مناسبتها سنية، أو من مشورتها التي لا يبدانها المشق. وهذه زنوبة تؤمن بالسحر، وتستشفع الأولياء لتبنيها مقرباً. لكن هل تتصلد هذه الظواهر مستوى رقيقاً من الموضوع؟ وهل تصب في غير باب الإحساس؟

وصحيح أن هناك لحظات ذكية في تحليل نوازع القلب؛ منها تأويل عرس لحاق الرسالة التي تلقاها من زنوبة وهو في القرية، وما أشبهه عليها من رذائل (٧، ١٦)؛ ومنها اختتام عرس نفسه لورقة سنية،

وغم ثقل ، وما هي إلا صورة علاقة أخرى سوف نجدهم في الثورة وفي السجن ، وهي العلاقة بالزعيم المعنى ، ويجعلهم يستمدون المهلك في سبيله . وفي هذه الحركة تصب أيضاً علاقة مصطفى بسنية . أما سنية فهي دافع الحركة بشكل عام ، تستثيرها عند معظم الآخرين ، ثم تدخل فيها كما يدخل فيها الزعيم المعنى ، الذي ما كان ليغنى لولا ذلك . مسوفاً على حدود الموقف الإنساني القصوى ، غير أنها في علاقة .

إنهم جميعاً يدخلون في هذه العلاقة ، بل وجودهم هو وجود هذه العلاقة على مختلف درجاتها ، ولا بد أن لهم شيئاً خارجاً عنها . العلاقة هي كيانهم . هم الشخصيات العلاقة . هم الشخصيات التي ترتبط بالحدث ، وهذا أيضاً نوع من العلاقة .

٢- الحدث :

أول ما يلتفت إليه هو أن الحدث فيها متقطع متسلسل في آن واحد . فهو متسلسل لأنه يتبع انسياب الزمن خطياً ، إلا في موضعين ، حيث يأتي السرد متفجراً بشكل قصصي ، وهما موضعا القصص للشار إليها سابقاً ، وفيها يتوقف الحدث الرئيس ويحرى القلم . كما أن هناك التفاعلات سرعاً إلى الماضي لتوضيح بعض وجوه الحاضر ، ومنها ما يروى عن سليم (١ ، ٣٢) وزونية (١ ، ١٧) وحسن . وهنا أيضاً يتوقف الحدث شيئاً يتضح جانب بخره السابق ، وكان ما سرد استطراد بسيط . وبهذا تبقى البسمة الغالية على الحدث هي التسلسلية . إنه حدث متسلسل ، إلا أنه متقطع . وهو متقطع لأنه متشعب للمحاور .

(أ) للمحاور :

إنه متشعب للمحاور بل متوازي . والمحاور ثلاثة : أولاً سنية ، وثانيها الزعيم المعنى ، وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر ، حضرها ورفضها . ولا شك أن القليل هو الذي يجعل المساحة الكبرى من النص ، ويستغرق معظم التشخيصات الرئيسية في جل أوقافها ، وفيه يبرز نغمة الإحساس عند « الشعب » تجاه سنية ، إحساساً كانتوا ينقلونه دون أن يدروا به ، ثم إحباطه . كما يبرز إحباط إحساس آخر ، عند زونية ، وتحقق آخر عند سنية ومصطفى .

غير أن العلاقة التي تتفق هنا تصطبغ ، بشكل عجيب ، محورا آخر يستطاع على مدني الشخصيات الآخرين من الرواية (ثورة مصر) ، فيقتل الإحساس المعجم من محور إلى انقياد . ولا يربط بين المحورين خارجياً إلا التسلسل الزمني . التفاعل من محور إلى آخر : قطعية أولى .

أما القطعية الثانية فتم بين المحور الأول والأحداث التي تتمحور حول الحياة الاجتماعية للثوار التي يبعثي مشاهد تدور لتقوية مشهد المعنى حيث يتصلق المحور حول المهرج (١ ، ٤٩) ، ومشهد ترقب الدخول إلى مقر الشيخ سمعان (١ ، ٦٥) ، ومشهد حفلة الست وشعل (١ ، ١٤٦) ، ومشهد الحديث في ديوان القطار (٣ ، ٢) ، ومشهد الفلاحين حول الشاي أو المصير (٢ ، ٣٩) . إن ما يجمع هذه المشاهد إلى بعضها البعض هو الموضوع الواحد : الحياة الاجتماعية . إنه مجرورها . غير أنه متقطع حالياً ، فلا اتصال زمنياً بين المشاهد ، ولذا في الشخصيات التي تتشرب كل مشهد . ثم إن صلة بالمحور الأول ككل هي صلة الانقطاع الزمني . يتوازيان زمنياً فلا

وانعكاس ذلك على دوره (٢ ، ١٠٠) ، ومنها موقف مصطفى بعد أن غلبت سنية وظلها لن تعود (٢ ، ١٦٣) ، وكيف حلت على امتحان عمل في الوظيفة (٢ ، ١٧٧) . ولكن هل في هذا كله تحليل حقيقي للنفس وتتأقفاها ؟ وهل غرس ذلك إلا جانب الإحساس في الإنسان ؟

لا جسد ، لا عقل ، لا روح ولا نفسية . يبقى الجسد الواحد الوحيد : الإحساس . بعد وحيد ، فشخصيات أحادية الجسد ومصطحة . إن هذا الجسد نفسه لا عقل له . إنه إحساس جارف يحس ما قبله ، ويخلق رؤية جديدة ، وموقفاً جديداً . مصطفى يتفر من وحدته ، و« الشعب » يتفر من حياته الجماعية ويحلم بميز لفرى ، وحسن يتجمل إذ يعيش به ، ويحمد حتى اللبيل إذ يأس من تحقيره . غير أن هذا التأثير يبدو شيئاً غير مقنع ، لأنه صاعق واعتباطي . صاعق لأنه يتفرض عليك - وعلى الشخصية - اقتضاها الصاعقة من حيث لا تعلم ، فلا مبررات ولا مقدمات ولا تحليل ، بل طفرة . ولا يثيب من بئانا أن الحب الصافي له وجود ، وأنه ظلماً ألبم الأدب . هذا حق ، ولكن هل يمكن أن يصنع الجميع ويؤذي بهم إلى المصير نفسه ؟ فأفراد « الشعب » يصنعون جميعاً بشكل تلقائي ويؤثرون إلى الحاشي نفسه . وفي الوقت نفسه تقريباً تصنع زونية ومصطفى وسنية . فكيف يفسر هذا الموقف الاعتباطي إلا بضرورة الرواية ؟

الجسد الواحد ، الإحساس ، يزرع في تربة فضلة ، فيحتر عند الجميع ارتكاساً سريعاً ، ولا ينشأ عنه أي تتأقفا رئيسي ، بل يؤدي إلى انهيار جديد كل لحظة . وهل يحصل ذلك إلا لشخصية لا تاريخ لها ؟ والواقع أن هذه الشخصيات لا تاريخ لها ، بالرغم من بعض التلميح إلى ماضي بعضها ، بل لها تاريخ ، وتاريخها إحساسها ، تبدأ عندما يبدأ .

(ج) الشخصيات العلاقة :

ما حسنا نحب أن نذكر السؤال المطروح سابقاً بشأن الشخصيات الرئيسية : أكيانت إنسانية هي أم حوامل حركة ؟ وهل لنا خيار في الجواب : إنها شخصيات متجانسة ، أحادية الجسد ، مصطحة ، فهل يمكن أن تكون كيانات إنسانية متكاملة ؟ كلا ، وإطلاقاً فهي إذن حوامل حركة ، حسب تصنيف بيرونوف . وأما الشخصيات الترتيبية فتأتي ، بحكم تحليلها ، في سياق هذه الحركة . وأما الشخصيات لسان الحال - وسوف نتحدث عنها في القسم الثالث - فنقل ما نقل فيها أنها لا تعاكس هذه الحركة . الحركة هي الأساس ، فلية حركة هي ؟

بكلية : الحركة العلاقة . الحركة الوحيدة في حياة هذه الشخصيات هي نتيجة هذا الإحساس تجاه الآخر : نتيجة هذا السعي إلى العلاقة . العلاقة بين أفراد « الشعب » أولاً ، فهم يرغم اختلاف طباعهم ، ويرغم الفروق الثقافية وحتى الاجتماعية بينهم ، ويسمون إلى هذه العلاقة التي تشبههم ، ويسعدون بها ، يرغم عائلتها . وعلاقتهم بالحياة - كما رأينا سابقاً - علاقة فكاهة ، تزيح العلاقات الجدية المسالمة ، فتقوم على تحمل الحياة وصعوباتها . ثم العلاقة بالمعشوق : زونية بمصطفى ، ثم سائر أفراد الشعب وحتى حتى بسنية ، وهي العلاقة الطلاقة ، التي تنجر الطلائع من فرح هادر ،

والحياة ، قد أخذ وسجن ونفى في جزيرة وسط البحر

الاجتماع واضح في هذا القطع الذي يمثل المحور ، أما التطلع فقد قام مقامه التفكير بسبب المسألة القائمة . هكذا يبقى الاجتماع والتطلع هما جوهر هذا المحور وتلك المشاهد . والتصور واحد ، ينبثق من المحور الأول ، فلم التمدد إذن ؟

(ج) تعميم العلاقة :

العلاقة الأساسية : اجتماع وتطلع ، أي علاقة المجتمعين فيها بينهم ، وعلاقتهم مع من يتطلعون إليه . هذه العلاقة المزدوجة تنشأ وتتخذ أبعادها القصوى عند « الشعب » . غير أن الحدث في مشاهدته المتعددة يأتي ليبرهن على أن هذا « الشعب » إن هو إلا جزء من الشعب الحقيقي ، شعب مصر ، وإن هو إلا جزء من الشعب ، بل نموذج له . فلهذا يأتي إذن تعمياً لجوهر هذا النموذج على مختلف مستويات المجتمع .

إنه يعمل على قنات السلم الاجتماعي ، إذ نرى المشهد نفسه في الطبقة اليسيرة ، للتمثلة في من يلبس حول الدكتور حلمي للإستماع إلى قصصه ، ومنهم الطبيب والصيد والقاتل وباشكاتب دفتر خزانة المحكمة الشرعية . . . وفي الطبقة الوسطى « الشعب » ، وفي الطبقة الشعبية للثنية (جمهور الفقهاء) ، وفي طبقة الفلاحين (مشاهد الريف) . ولعل هذه الوضعية التي تستنتج من هذه العلاقة هي طبقة كبار الملاك ، وأكثرهم من أصل غير مصري ، لا يتورعون عن احتكار الشعب (والدة حسن التركية الأصل ، التي تفرغ الفلاحين وزيروها « الفلاح ») . وربما أضيف إليها طبقة البدو ، فهي أيضاً دخيلة على المجتمع .

وهو يعمل كذلك على مختلف الشرائح الدينية : فهل إعطاء الكلام في ديوان الظفار - أفندي . . . لحظ أحد الركاب في معصمه علامة الصليب « (٢ ، ٦) إلا لتأكيد أن « بلدنا سواء » أقباط أم مسلمين . . . كلها إنصاف . ؟ وهو ما يؤكد الجانب الأساسي في المشهد ، وهو أن « عاطفة الرحمة ، وطبقة القلب ، وارتباط الألفة ، عواطف يجمعها الإنسان في مصر ولا يجمعها في أوروبا » . وهل تلميح حسن إلى العرس اليهودي (١ ، ١٥٤ - ١٥٥) إلا دلالة أخرى على فئة معينة أخرى يشملها أيضاً « ارتباط الألفة » ؟

ثم هو يعمل على مختلف الأعمار : فللمشهد نفسه نراه عند البالغين ، وكل من مر فكره إلى الآن منهم وعند أولاد المدارس . وهم يتحلقون حول حسن وينظرون إليه وهو يشرح لهم مداورة معنى الحب (١) ، ١٣٧ - ١٣٨) ، كما يتحلق بالبنون حول الدكتور حلمي أو حول المحصول .

وكذلك يعمل في المكان : فالمشهد نفسه يجري في المدينة (القصي) ، منزل « الشعب » ، حانة الدكتور حلمي . . . وفي الظفار ، وفي الريف ، لا فرق في المكان .

ثم يعمل في الزمن : فالمشهد الذي تجري أحداثه في الماضي ، تلتقي بالمشاهد الواردة في قصص حسن عن صباه ، في ماض قريب ، وتلك الواردة في حديث الحبيرين من مصر الفراعونية ، في ماض سحيق (٢ ، ٥٤ - ٦٤) .

يتبين ولا يكتمان . أما صلبه بالمحور الثالث فانقطاع تام : لا توازي ولا تسلسل . قطعة ثانية متصلة الوجود : إلا أن هذه القطعة بين المحاور ، وفيها ، تنقى تشابهاً صارخاً .

(ب) التمدد :

إذا أردنا أن نخلص أحداث المحور الأول بمشهد لقنا : أفراد الشعب ومصطفى يلتفتون حول سنية وكلهم يرجو الوصال ، فتكون النتيجة نجاح أحدهم وإخفاق الآخرين . ولقد اتضح ، فالأهمية في ما يسبقها : الاجتماع حول شخص محبوب . وإذا أتبع لنا أن نرسم هذا المحور في لوحة لا في مشهد متسلسل لصورنا الجميع حول سنية وائين إليها ورضية الوصال فنور من أعينهم . أما زهوة فترسمها حيناً على سنية ، وأخرى على مصطفى . فلتصانر الأساليب في هذا المحور هما : الاجتماع والتطلع أو العبر .

فلذا صبح أن في هذا يمثل جوهر المحور الأول ، فيه أيضاً نموذج كل للمشاهد الأخرى . هذا هو جوهر للقصي متعلقاً حول الهرج (١) ، (٥٠) :

وهم دائماً ، في مجلسهم المعتاد ، ملتصقون حول واحد منهم ، يظهر جليلة الامتياز عليهم ، والتفوق والنبوغ في مضمحل النكت والمزاح ، فهم دائبو النظر إليه .

وعا هو ذا جمهور النسوة ملطف حول باب الشيخ سمعان (١) ، (٦٥) :

« وكنا كلهم جتمعت ووجوهن في باب الفصل ، وقد لبثن صمات ، يحدثن بعبرتين في ذلك الباب »

وعا هو ذا حسن والجرقي متعلقين حول الأسطي شغل (١) ، (١٤٨) :

« . . . إذ كان يجلس على الأرض مع الجرقي وهو عبط بالأسطي ، وهي مرتفعة في الوسط على كرسي كبير . . . فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها » .

وله أيضاً حال للسافرين في ديوان الظفار (٢ ، ٥) :

« وأخذ الباقون يجلسون الانظار إليه في لحة وانتباه . . . »

وحال الفلاحين حول الجفوسية (٢ ، ١٣٤ - ١٣٥) ، وحول الشاي (٢ ، ٤٠ - ٤١) وحول المحصول (٢ ، ٣٨) :

« ونظر إليهم وكل يعمل ما حبسه وزمزم به الكرم . . . فبدأ هم ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب » .

فالاجتماع والتطلع هما جوهر مشاهد المحور الثالث . وفيها أيضاً جوهر للمحور الثاني ، إذ أساسه الالتفات حول الزعيم للقصي (٢) ، (٢٤٢ - ٢٤٣) :

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى أبست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأناضول لا تتحرك إلا في شيء واحد : الرجل الذي يبر عن إحسانها ، والذي نهض يطالب بحقها في الحرية »

ذلك - تتحد - وحدها أنها تتميز عن النص المحيط بما سمينا « الكتلة » . وهذه السمة هي الرابط بينها وبين الحوار المذكور .

هذه الكتلة تسم أحياناً قطعاً قصيراً ، ومثاله هذا المقطع للمصور بين « كلهم متعارفون ... » و « كأنهم لم يخفوا لغيره » (١ ، ٤٩) ، وأحياناً قطعاً أطول ، يمتد على أكثر من فقرة ، ومثاله ما يأتي في مطلع الفصل ٢٤ (٢ ، ٢٤٠) الصفحة بأكملها . ويشمل أحياناً أخرى جملة واحدة ، كما في قوله « وكأنه مبسود وسط صباه مؤمنين » (١ ، ٥٠) ، أو مقطعاً من جملة ، كما في قوله « المهرج الأعظم » ، الواردة في مطلع الصفحة نفسها (١ ، ٥٠) . لكن هذه المقاطع كلها إذا جمعت طرفاً إلى طرف فإنها لا تكاد تقارب العشرين صفحة من حجم الكتاب ، فإذا أضفناها إلى الحوار تكونت لغة الكتابة عما لا يكاد يمتدئ الثلاثين صفحة (٣) ، فتكون نسبة هذه اللغة إلى اللغتين الأتفئ الذكر نسبة ٣٠ إلى ٥٠٣ ، وهي نسبة ضئيلة ، ولكنها قيمة أن تدبر مجرى الرواية ، نظراً لطبيعتها .

٢ - طبيعتها :

أول ما يلتفت إليه في هذه اللغة هو أنها تقتصر على الوصف دون الحدث . فهي تصف الناس في الغنى حول المهرج ، وتصف الشعب مجتمعاً في المرض (١ ، ١٠) ، والطفل يرضع من المجل (٢ ، ٣) ، وتصف سنية بأنها لغة الش . (٢ ، ١٦٢) ، لكنها لا تدخل مباشرة في سرد الحركات ولا الأحداث . صحيح أنها تستعمل في الحوار بين الحبيبين ، غير أن ما يميز هذا الحوار عن غيره هو كونه ، هو كذلك ، لا يأتي بخير جديد ، ولا يطلع القارئ على حدث جديد ، كما هي الحال في ألقان الحوار الأخرى ، كما أنه لا يشكل ، في بنية الرواية ، حدثاً يطور بقية الأحداث أو يضيف إليها جديداً . إنه وصف لتاريخ مصر ، ولطبيعة مصر ، جغرافية وشعباً .

(أ) الوصف الداخلي من الخارج :

يراد هذا الوصف أن يكون داخلياً عبقاً ، أن يصف الأحاسيس .

نظراً (٢ ، ٦٠) :

« إلى لوقا أن تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت عن حافلة وجهل (...) نعم كانت أجسادهم تدمى ولكن ذلك كان يشرهم بللة خفية ، لغة الاشتراك في الألم من أجل سبب واحد » .

« إنني أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون للغة في هذا الكشح المشترك » . (٢ ، ٦١) .

فللوصف هنا هو له « اللغة الخفية » ، « الاشتراك » . وهل هذا إلا إحساس بمقاومة داخلية . هذا في الحوار ، أما في المقاطع المنجزة فثقراً :

« وكان يرسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائي أن فكرة واحدة وحيدة تجسود في رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعاً ، كأنهن في صلاة جمعة » . (١ ، ٦٥) .

وللوصف هنا أيضاً « فكرة توحده » . وهل هناك وصف أكثر داخلية من وصف فكرة لم يبرع عنها ؟ فالوصف إذن داخل .

ثم يعزم أيضاً ، رعا ، على الكون بأجمعه ، فالتشابه صارخ بين ما يربط ملكة الإنسان فيها وبين ما يشد الحيوان بضفه إلى بعض ، نرى القردة في قصص الذكر حلى من السودان تصرف تصرف الإنسان نفسه .

ويعزم ، أخيراً ، في المشهد الأخير ، غائباً على الجميع ، إذ تهب مصر برمتها انتفاء لذلك الرجل المنفى وراء البحار (٢ ، ٢٤٣) :

« وانقلب الشاهرة رأساً على عقب ، فخالقت الحوانات والمقاهي والبيوت ، وقطعت المواصلات ، وهمت المظاهرات ، وقام نفس المهاج في جميع أرجاء الأقاليم والأرياف . . . وإن الفلاحين لأشد هياجاً من أهل المدن في إظهار احتجاجهم وفضيهم ، فقد قطعوا الحسوط الحديدية ليتموا وصول القطار للساحة ، وأحرقوا دور شرطة البوليس » .

وفيها يشترك أفراد الشعب كافة ، بما فهم ميروك وحضى وزنوة ، وأهل مصر كافة فلا يستثنى منهم إلا كبار الملاك والأجانب ، وكذلك بعض اليسوسين ؛ إذ نرى سنية ومصطفى وعاليتها لا يتمتعون إلا بأمر الحظية ، ولا يرون في شياخ الناس إلا حاكماً يؤخر تحقيق أهدافهم : الحظية (٢ ، ٢٤٧) وهذا جانب غريب في الرواية ، إلا أنه لا يخفى الحدث الأهم ، وهو اجتماع الجميع .

هكذا يبدو الحدث خريصة ليس إلا لتعميم العلاقة الأساسية : الاجتماع والتطلع . وأما الشخصيات الفرعية منها مسطحة ، تقتصر على دور العلاقة ودعمها ، والتزجينية منها تآل في مشاهد لا دور لها إلا تدعم العلاقة ؛ وأما لسان الحال فصلته بالعلاقة وثيقة كما سوف نرى . هكذا تبدلنا العلاقة جوهر بنية اللغة ، وجوهر بنية الرواية . لماذا يتبنى ؟ يتبنى للعلاقة أمر واحد .

ثالثاً : لغة الكتابة والاتطاع :

ماذا يتبنى بعد إبراز العلاقة ثم دعمها وتعميمها ؟ يتبنى تفسيرها عبر لغة الكتابة ، للتمسكة في بنية اللغة انفعالا ، وفي بنية الرواية إضافة .

ألفعة الكتابة أو التعبير :

هي ما تبغى من النص ؛ وبعبارة أوضح هي كل ما هذا الحوار العلمي (لغة الكلام) ، والسرد ، بما فيه القصص (لغة القراء) .

والثبتي قليل .

١ - حيزها :

تتكون هذه اللغة من مقاطع متفرقة في النص ، تصغر فتصغر على جملة واحدة أو بعض جملة ، وتكرير فتد على فقرة أو أكثر ، ومن الحوار الدائر بين الحبيبين . وتتخلل لغة القراءة وحدها فتتوزع في جوانبها على نحو خاص ، سننوسه في حية . وإذا كان نص الحوار المذكور محدداً للمال ، سهل الحصر ؛ إذ يكفى لذلك العودة إلى النص (١ ، ٥٣) منذ « فقال الإنكليزي لرفيقه » حتى « ٦٤ » أي بمجزة أخرى غير الأهرام » ، فإن المقاطع الأخرى أصعب تحليداً . لكنها - مع

الأساليب وما يشابهها موجودة أيضا في الحوار . لتراجع بعض المقاطع
منه :

« إننا لا نستطيع أن نتصور تلك المواقف التي كانت
تجمل من هذا الشعب كما فردا واحدا ، يستطيع أن
يحمل على أكتافه الأعباء المأثرة عشرين عاما وهو
باسم الشرف ، ميتج القواد ، راض بالألم في سبيل
المسيود . إن أوفن أن تلك الآلاف المؤلفة التي
شملت الأهرام ما كانت تساق كرها ، كما يزعم
هيرودت عن حاققة وجهل ... إننا كانت تسير إلى
العمل زرافات وهي تشد تشيد للمسيود ، كما يفعل
أحفادهم يوم جنى للحصول . نعم كانت أجسادهم
تلقى ، ولكن ذلك كان يشعروهم بلذة خفية ، لذة
الاشتراك في الألم من أجل سبب واحد . .

وكانوا ينظرون إلى السماء تنظر من أهدابهم في سرور
لا يقل من سرورهم برؤية الحضور الغائبة تقدم
قرايين إلى المسيود ... هذه المصطفة ، حافظة
السرور بالألم جامعة ... عاطفة الصبر الجميل ،
والاحتمال الياسم للأهوال من أجل سبب واحد
مشترك ... عاطفة الإيمان بالمسيود والتضحية ،
والإيمان في الألم بغير شكوى ولا أنين ... هذه هي
قوتهم . . . (٢ ، ٥٩ ، ٦٠) .

فالتكرار في المرافات : حلقه ، جهل ، الآلاف المؤلفة ، حافظة
ألم ... وفي التمايل : باسم الشرف ، ميتج القواد ... وذلك الطباق
أحيانا : لفة الألم ، السرور بالألم ... وذلك التنايل : السماء تنظر
من الأبدان كالحضور الغائبة تقدم قرايين ... ذلك كله تأكيد للغة ،
وإنشائية .

لكن الإنشائية ترافقها صفة أخرى ، قد تكون هي الهدف :
الانفعالية ، حسب تعبير ياكسون أيضا . والانفعالية هي تأكيد أهمية
الفاعل ، على التكلم . هي بروز التكلم من خلال السطور والكلمات
ليجبر عن موقفه ، عن شعوره ، عن انفعاله . وكل الأساليب المشار
إليها ترمي إلى هذا الهدف . فهل تكرر « ميتج القواد » بعد « باسم
الشرف » إلا تدخلنا من الرواي ، لنتنا لاتباع القاريء إلى أهمية العبارة
الأولى ؟ وهل تكرر « عاطفة » ، « ألم » ، « اتحاد » ، إلا للهدف
نفسه ؟ لإبراز الأهمية التي يعقلها الرواي على هذه الكلمات ؟ وكذا
يقال من الأساليب الأخرى . لكن هناك علامات أخرى باقية في كل
من الحوار والمقاطع الأخرى ، تدل على الانفعالية . منها نوع الكلمات
والتصاير المستعملة ، وكلها تحيل إلى عاطفة ، لا إلى فكر : ميتج ،
قواد ، قلب ، مسيود ، ألم ، شعور ، عاطفة ، إحساس ... ومنها
كذلك الصفات الكثيرة الشديدة الوضوح ، والمتكررة أحيانا :
[الحضور] الغائبة ، [الاحتمال] الياسم ... ومنها أيضا : وذلك
وقف على الحوار- تأكيد ألم « أنا » ، أوفن ، أوكد ... ومنها أيضا
استعمال أسلوب إنشائي يدل الأسلوب الجبري ، بالاستهزام :

« هل رأيت ؟ لو وجدت أفتر ؟ اتسم ؟ أم أقال ؟ »
(٢ ، ٦٠ ، ٦١) . ولكن هل يستطيع النعم
والقلب يقطان ؟ (١ ، ١٠٧)

داخل ، إلا أنه يرؤى من الخارج ، أو كما يعبر يون^(٢٨) بنم عن
مسافة كبيرة بين الراوي والشخصيات . ولنوضح قصدا . هل هذه
« اللغة الخفية » أو هذه « الفكرة » التي توجد ، تتجلى عفويا من خلال
تصرفات الشخصيات المعنية أو حديثها ، أو من خلال وصف الراوي
لها ومضا سابقا ، بحيث إن القاريء يتوقعها أو ، على الأقل ،
يستشعرها قبل أن تذكر صراحة ، بل يستغنى بهذا التوقع أو
الاستشعار عن ذكرها صراحة ؟ لا ، قطعاً لا . إن هذا الوصف
ينضاف إلى الوصف السابق أو السرد السابق ولا يبنع منها . إنه فعل
الراوي ؛ إنه رؤى الراوي الخاصة ، تلك الرؤى التي تنشأ من خروج
الشخصيات لتصف شيئا ما في داخلها . وهكذا يأكل هذا الوصف
أقرب ما يمكن إلى احتفال الراوي للنص . هذا هو الوصف برؤى من
الخارج ، أو البعد بين الراوي والشخصيات . إننا لو اجدون في نص
النص ما يؤكد ذلك صراحة . ففى النص الثانى المذكور آنفا نجد :
« حق ليخيل المرأتى أن ... أى رايو هو هذا ؟ أليس هو الراوي
أولا ؟ أليس هو من يتخيل هذه العاطفة دون أن يستدرجها عما سبق ،
ويضفيها من داخل النص ؟ وفى النص الأول نجد : « إننى أوفن » ،
« إننى لوكد » . فهل من حاجة بعد إلى مزيد من وضوح ؟ أ
« أنا » ، « أنا » شخصية لسان الحال ، ومن ثم « أنا » الراوي هي
التي توطن وتؤكد . ويتبين آخر ، إن موقع الراوي من الرواية في كلا
الموضعين كموقع الحجيرين من تاريخ مصر .

ولعل هذه السمة في الوصف تطبع كل وصف داخل في الرواية ،
حتى ما يأكل منه خارج لغة الكتابة أو على فردوها . منه مثلا ما يذكر
عن رغبة كل من حسن وعبداه وسلم الماغبة في الانفراد بحيز مستقل
(١ ، ١٠٦ ، ١ ، ٢٠٦ ، ١ ، ٢٢٢) ، وما ذكر من حال كل من
مصطفى وسنية بعد اكتشاف كل منها للآخر (٢ ، ١٥٥ و ١٦٥ و
١٧٨) . فهذه الشعور لا يستخرج من الداخل بشكل عفوى
مقطع ، بل يندمج من الخارج .

ولعل من ذلك ما يفسر كون هذه المقاطع الوصفية لا تدخل تماما في
لغة القراء ، كما أنها لا تندرج حلقية في لغة الكتابة ، فكأنها جسر
بينها ، أو بين الراوي الخفى وراء النص ، والراوي الذى يتسم
النص اتصالا . وهذا الاتصام باق في اللغة شكلا ومضمونا .

(ب) الشكل أو الانفعالية :

رأينا أن أنكتة هي السمة التي تدغم هذه اللغة ، فهذا بالنص
يستوقفك بلغنى الأصل ، يطلب منك التوقف . والنص الآخر
المحيد بفتن سروره على تقديم للمنى أو للدلالة لم يخفى ؟ ينسحب
من بين نظائرك أو خفيك ، وكأنه يحتل من إدراكك تقدمتك في
الفرامة . لا صورة ، لا تشبيه ، إلا ما ندر ونضف ، وأقل ما يمكن من
الأسلوبية . كتابة بيضاء ، كما يقال اليوم . أما هذا النص فعلى
العكس : إنه يضح بآساليب الديدع والماني ولا حيا البيان . وهذا هو
مصدر كفافه . لكن كيف توظف هذه اللغة ؟

توظف أولا في إضفاء صفة « الإنشائية » على النص ، كما يقول
ياكسون^(٢٩) والإنشائية هي تأكيد لغة التواصل ، أى اللغة ، أكثر من
... أو مثل - تأكيد للمنى . ومظاهر التأكيد هنا واضحة في الألفاظ
الضرورية في المقدمة ، عند الحديث عن المستوى الثالث ، إذ يبرز
التشبيه ، والتشبيه التمثيل ، والتكرار ، واتقاء اللفاظ ... وهذه

واحدة لتضيقها ، أن أرواحهن ذاكيات في واحد ، في سوقف ديفي سام ؟ لا ، قطعا لا أكثر ما يقال إنه يستقيم من الأول شيء من التضامن ، ومن الثاني شيء من الاهتمام المشترك ، وشئان بين المستقيم والمفسر . فهذا النص المكمل لا ينبع من النص الأول . ويقتضيه ، بل يبقى عليه من الخارج أيضا تفسيرا هو تفسير الأولى . ولذلك نرى هذا الراوي ، عندما تومزه الحيلة ويضيق في إيجاد نوع من الصلة الشكلية بين الوصف والتفسير ، يلجأ إلى الشرح السهل المباشر . فما هو ذا ، بعد أن ذكر مشهد الطفل والمجل برضعا معا ، يتدخل مباشرة في النص : « لو أريد ترجمة ما شرع به حسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه ... » (٢ ، ٣١) . إنه التفسير الخارجي للحض ؛ فعلام يتصب ؟

إنه يتصب على العلاقة التي نسجتها لغة الكلام ، ثم دهنتها وعصمتها لغة الترام ، ليطيحها الأبداء التي شامدا هو . لذا رأينا في لغة الكتابة وحدة متكاملة ، وهدرناها انطلاقا من هذا المنطق ، لترامى لنا أنها في مجملها توضح جوهر هذه العلاقة ويعيدنا الألفى والعمودي ؛ وقد نجد هذه الجوانب الثلاثة أحيانا في المقطع الواحد .

(١) جوهر العلاقة أو « القلب » :

تكرر كلمة قلب وما يدخل في حقلها الدلالي أكثر من أية كلمة أخرى ؛ إذ يبلغ عدد ورودها أكثر من ١٥٠ مرة . صحيح أنها تتلجج في النص ، زمنيا ، بعد كلمة « الجماعة » إلا أنها تختل للمقام الأول ما اعتبرتنا أماكن ورودها ، وما يخصصه الراوي لها من شرح (٣) . وهي تأتي لتؤكد أن المحرك الأساسي عند الشخصيات التي نعيش بها الرواية من أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى والمسافرين في القطار والثلاثين والطالبة ثم الجمهور المصري قديما وحديثا بأكمله إنما هو « الإحساس » الذي مركزه القلب . هذا الإحساس الشيء مجهول وجوده ، فلا يسمونه ولا يعبرون عنه :

٣ - دورها أو التفسير :
إذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة رأينا أنها نجح عاده بعد مشهد - أو جزء من مشهد - حواري أو وصفي لتضيق إليه شيئا . فالحوار الألف الذكر يرد بعد أن تكون قد زرنا الريف مع حسن ، ودخلنا معه في بيوت الفلاحين ، ونعرفنا ما بدا للراوي منها في حياتهم وتصرفاتهم ، قبل أن نغادر هذا الريف مع حسن إلى المدينة . فالحوار يترج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع الميثية . فالراوي يصف لنا مثلا زوية في مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرن جميعا إلى الباب قبل أن يستأنف : « كأنه يبأب الله » وكان يرتسم ... (١) ، (٦٥) . فالتشويق وما يليه ، كما الخوار في المثال السابق ، يبدو مكتملا لوصف لم يكتمل (٣) .

إذ وصف لم يكتمل فيكملة نص آخر مقطوع عنه ، يكمله إذ يتقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح لتعلمه معلته معاملة البهيمة (٢ ، ١٩ ، ٢٣) ، أو يتخاصم مع بلدي (٢ ، ٢٤) ، أو يشرب الشاي مع زملائه ، أو يتفان من جاره المقصود بسلامته (٢ ، ٣٤) - هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء اللغوي البليغ للتجل في حديث الخبير الفرنسي وريته على الفرح بالمداب بما في سبيل للمريد ، وهل القلب الذي تستخرج منه الأهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات إلى سحر الشيخ سمحان يستجفنه ، كل

أو بالتمجب : بأفضل التعجب : « ما أحبههم شعبا ! » (٢) ، (٦١) ، أو بعلامة التعجب - وما أكثرها :
« كأنه عابذ وثي لشرة لا روح فيها ! » (١ ، ٥٧)
« كما لو أنه باب الله ! » (١ ، ٦٥) .
« كأنها إله شاب ! » (١ ، ٧٤) .
كل هذه التراكيب والأساليب تؤكد الانفعالية بل توليها الأولوية على الإنشائية . والانفعالية إن هي الا احتكام القائل لقوله .
(ج) المضمون أو الكلمات المحور :

هذه اللغة الانفعالية تتحور حول كلمات ثلاث : الجماعة ، القلب ، المهرب ، وما دخل في حقلها المعنوي . فيضاف إلى كلمة قلب : عاطفة ، شعور ، لغة ، ألم ، سعادة ، سرور ، رضى ، غناء ، شهيد - ولا سيما - إحساس . ويضاف إلى « مهرب » : إلهان ، كمية ، لؤيس ، غفول ، غفول ، خطيب جمعة ، واضع كنيسة ، مصحف ، - وخاصة - إله ، إلهة آلفة . ويضاف إلى « جماعة » : كل ، مصا ، نفس ، حين ، مصادر « اشتراك » ، « واحد » و « اجتماع » ومشغلتها - ولا سيما - واحد . هذه الكلمات من خارج السياق ؛ وهي تنبر عن موقف ، هو موقف الراوي ، لأسباب عدة : منها ما هو مباشر جدا ؛ إذ إنها تأتي في سياق هذه اللغة ، حيث الوصف من خارج ؛ ومنها أن هذه الكلمات تحمل شحنة انفعالية ؛ والانفعال أيضا من خارج ، بما أنها رأينا أنه يحين إلى الراوي . ومنها أخيرا - وهذا هو الأهم - أن هذه الكلمات تخص بهذه اللغة ، وتؤكد تعلم كليا من لغة الكلام ولغة القراءة . فهي إذ تمحو لغة الكتابة تؤكد تتسحب عما دعاه . وذلك عما يؤكد الانقطاع الواضح بين هذه اللغة وما دعاه . الانقطاع ، لا القطيعة ؛ إذ إن هناك علاقة بين المجموعتين . فما هذه العلاقة ؟

٣ - دورها أو التفسير :
إذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة رأينا أنها نجح عاده بعد مشهد - أو جزء من مشهد - حواري أو وصفي لتضيق إليه شيئا . فالحوار الألف الذكر يرد بعد أن تكون قد زرنا الريف مع حسن ، ودخلنا معه في بيوت الفلاحين ، ونعرفنا ما بدا للراوي منها في حياتهم وتصرفاتهم ، قبل أن نغادر هذا الريف مع حسن إلى المدينة . فالحوار يترج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع الميثية . فالراوي يصف لنا مثلا زوية في مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرن جميعا إلى الباب قبل أن يستأنف : « كأنه يبأب الله » وكان يرتسم ... (١) ، (٦٥) . فالتشويق وما يليه ، كما الخوار في المثال السابق ، يبدو مكتملا لوصف لم يكتمل (٣) .

إذ وصف لم يكتمل فيكملة نص آخر مقطوع عنه ، يكمله إذ يتقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح لتعلمه معلته معاملة البهيمة (٢ ، ١٩ ، ٢٣) ، أو يتخاصم مع بلدي (٢ ، ٢٤) ، أو يشرب الشاي مع زملائه ، أو يتفان من جاره المقصود بسلامته (٢ ، ٣٤) - هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء اللغوي البليغ للتجل في حديث الخبير الفرنسي وريته على الفرح بالمداب بما في سبيل للمريد ، وهل القلب الذي تستخرج منه الأهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات إلى سحر الشيخ سمحان يستجفنه ، كل

الأنفة (٢، ٣)، ثم الفلاحون المصنوعون مع الفلاح الذي نقد جاموسه (٢، ٣٤)، ثم مصطفي (٢، ١٣٨)، ومن بعده سنة التي أحست بجميها عتدا أحست مصطفي (٢، ١٥٥)، وفهمت بشكل مفاجئ، «أن الفضيلة أن تحب حبا سائيا رجلا سلى القلب والأخلاق» (٢، ١٦٤). وفي النهاية يكتشف شعب مصر بأكمله - إلا التدخل فيه - القلب؛ إذ إن «الجميع... أحس في لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل» (٢، ٢٤١). وهنا يتدرج حتى مع الجماعة.

القلب هو المحرك، لكن العجب أن القلب يتميز عن العقل؛ إذ إن الجميع يحسون بأشياء لا يعرفون معناها تماما. حتى حسن، وهو أقربهم إلى العقل، «أدرك ذلك بإحساسه الحيث الحفي، فقط دون أن يحس العقل ولا الفهم على القول بذلك» (٢، ١٥٧). ويحس الراوي الأمر بلسان الأثرى الفرنسي؛ إذ يؤكد أنه لا تمارس بين العقل والقلب؛ فثانيهما يشمل أوليا:

«ولما كان المصريون لا يملكون في لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب. العقل والقلب عندهم كان يعبر عنها بكلمة واحدة هي: القلب» (٢، ٥٩).

(ب) البعد الأثري أو «الجماعة»:

هذا المحرك الأساسي يوحّد المصريين له اختلافهم فيجعل منهم جماعة. ولذا تكرر هذه الكلمة وما دار مدارها. والمحفة أن الرواية تبدأ بتأكيد هذه العلاقة الألفية؛ فترى «الشعب» يمرض (١)، «يضع» ويأكل (١، ٢٦)، ويتخاضع جماعة (١، ٣٧)، ويضع بين الحادق الفثير وسائل الملائكة اللثينة، ويضعك (١، ٥٢) بل يخلق عند الحلاق نفسه (١، ٧٤)؛ وترى النسوة تجسمهن فكرة واحدة (١، ٦٥)، والموسيقى تؤلف الجميع (١، ١٧٧)، وكذلك السفر (١، ٢)، وترى الفلاح يتوحد والفلاح (٢، ٣٤)، بل الإنسان والحيوان (٢، ٣٠-٣٢)، وتجمع الثورة أخيرا كل الناس؛ فكلمهم وقف على هذا الإحساس للمحرك.

(ج) البعد الموهبي أو «الميرور»

القلب محرك أساسي يمتد أثريا فيخلق الجماعة، ويمتد عموديا فيربط بين الجماعة والميرور. مكدلا يرى الطلاب في حسن ميروردا (وتذكر حسن أنه كان هو أيضا بين رفقة ذلك الميرور اللذيذ، ٢، ١٠٠)، والنسوة في الباب كعبة (١، ٦٥)، وجمهور الفهم في المهراج ميروردا (١، ٤٩)، وجمهور الحفلة في الست شعلع الآهة (١، ١٤٨)، والناس في الموسيقى ميروردا كذلك (١، ١٧٢)، وكذلك الفلاحون في النصبور والشاي (٢، ٣٧-٣٩)، وكذلك المصريون اللثامي في القرحون (٢، ٦٧)، وطبعا أفراد الشعب في سنة (٢، ١٧٢، ١٩٠، ١٩٢، ٢١٦)، التي تبدو أحيانا كأنها ليزيس (٢، ١٤١-١٤٢)، وأخيرا الشعب كله في الزعيم اللثي. ويكلمة موجزة: لكل ميرور.

غير أن العلاقة بالميرور غير العلاقة بين الجماعة؛ فالجماعة دائما موجودة، والإحساس بها دائما قائم. أما الميرور فيظهر ويختفي. ولحظنا ظهوره هي اللقطات الحاسمة في حياة الأفراد والجماعة.

يخفى فيبقى القلب يفيض، ويتقى الجماعة حية، ولكن بشيء من الترائي، ويشي من الحمود، وكأنها يعيشان «بالقوة» - كما يقول الفلاسفة. وما هو ذا يظهر، فإذا بالقلب ينفجر بطاقة هائلة، فيحس الجماعة بانفجاره هذا. وهكذا الموسيقى: «وكان الموسيقى كذلك معبود يستطيع أن يرجع الحافق أجدون إلى رجل واحد» (١، ١٧٢). وهكذا «الشعب» استعاد قلبه كغلا عتدا لقي الميرور فالتهم حوله. وهكذا الشعب بأكمله، ظهر له الميرور فانتجرت قلوبه، والتألمت في آن واحد: «ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه الماسافة انضجرت في قلوبهم جميعا في لحظة واحدة» (٢، ٢٤٠). وقد حبر من ذلك بشكل عظمي الراوي على لسان الأثرى الفرنسي (٢، ٦٣):

«لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم. إن القوة الكامنة فيه، ولا ينقصه إلا شيء واحد...»

— ما هو؟

— الميرور! »

ولا شك أن القصد الأساسي عند الراوي هو إبراز هذه الناحية: أن الشعب وهو أولا قلب، إن يلقى ميروره تنضج قواه وتبدى وحدته. ولكن الراوي، لم يبلغ ذلك إلا من خلال نص منقطع، يقابله انقطاع في البنية.

III - الانقطاع:

لغة الكتابة تنقطع عن لغة الفعل في الرواية وتظل عليها من خارج مفسرة. كذلك تنقطع بعض مقومات الرواية عن مركبتها أو قاعدتها الرئيسية فتضاهيها وتفسرها. وبعض هذه المقومات يربط لغة الكتابة، ولا يأتي إلا في ركائبا؛ في منها؛ وبعضها يستقل عن هذه اللغة؛ وهو ليس بالحدث.

١ - من لغة الكتابة:

يبدو أن ما يأتي في النص المنقطع لابد أن ينقطع هو أيضا. حد منطقي. وإذا كان قد تبعنا هذا الانقطاع فيها سبق، في وظيفة اللغة وفي بعض مضامينها، فإننا نتلمس الآن في بعض مقومات الرواية: الشخصيات، الاستطرادات، الوصف.

(أ) الشخصيات:

يختار الراوي من بين الشخصيات الكثيرة التي تجمع بها الرواية شخصيات معينة، دورها الوحيد هو تفسير الحدث أو الحوار، دون أن تشارك فيها. إنها تظل عليها من الخارج وتتخفى. هذا هو حال مهنتس الذي الإنكليزي، والأثرى الفرنسي؛ فلهما يتبدى على بعض صفحات، ويتناول ما أخبرت به القصص السابقة عن الريف فيعطيه للمعنى المطلوب، ويغيب القائل إلى غير رجعة. شخصيتان تقسمان في الرواية لغرض التفسير وتختفيان دون أن تقدم بينهما وبين الشخصيات الأخرى أية علاقة أساسية. وكذلك هي حال الأندلسي؛ في القادر: يجمل في هذا الشيوخ من الأطفال لتفسير تصرف أهل الديوان الاجتماعي، ثم غُيب كما غيب معه الديوان.

(ب) الاستطرادات:

ونقصد بالاستطرادات هنا تلك المقاطع التي تأتي بعد حدث أو حوار لتوضح مقصدا أو تزيل اللبس في ميدان العلاقة الأساسية؛ دور

(١) الحدث الجزئي :

ومثال تسمية حوار لا تتبع من موضوعه الأساسي ، بل ترد اعتبارها لتحمّل فكرة تدور في إطار العلاقة الأساسية ومضامينها . فها هو ذا حبله ساخطلا عن زنتيه بسبب ما تقدم من طعام فبئر نفسه يقولها إن طلعها هذا معد لبروك ، فيجيبها على الفور : «ومبروك مش بقى آدم ؟ ... ومبروك مش واحد منا ؟» (١ ، ٤٧) . فالحوار يؤكد مضمون العلاقة الأساسية : الوحدة ، غير أنه يأتي في سياق لا يستدعيه ؛ إذ إن كل ما سبق وما لحق يؤكد المعيشة المشتركة . لكن الراوى أراد من خلال هذه الإضافة للقطعة أن يستغل المناسبة لتعميق تفسيره للأحداث . وهذا ما يؤكد أن الراوى لا يكتفى بسرد الحوار ، بل يستغرق في السرد الذى يستكمل المعنى نفسه (١ ، ٤٣) :

وما إن قال عبد هذا حتى وجد من «الشعب» تصديقا واستحسانا ، علومين قوة وحاسة عجيبتين .

وكانه فطن إلى هذا التصنع فبسر مبروك يسر وهدج إحساس سرع مر كالقرقعة بهذا التناوب بينه وبين حسن . ومثل هذه التناوبات كثير ؛ منها ما يعقب هذا المشهد مباشرة لتفسير موقف حسن من «الشعب» خصوصا ، ومن القرين الاجتماعى بشكل عام ، إذ يعود الراوى إلى ماضى حسن لإصطلاحه لحة عنه سير هذا المسار .

(ب) الحدث المتلصق :

ومثال المشهد القصصى الذى يجمع بعضهم حول الدكتور حلمى . وإذا كان هذا المشهد في شكله تمثيلا للمشهد النموذجى (حياة «الشعب») ، أى إبراز لأبعاد الجميع حول فكرة واحدة متصلة في شخص ما ، فإنه في مضمونه المختار اعتبارا يؤكد مضمونا من مضامين العلاقة الأساسية نفسها : الوحدة . ويكفى لتبيان ذلك أن نذكر بأن الحدث الأساسى في هذه القصة هو تقاسم القرية وتعايهم تجاه الخطر المحدث . وبأن القصص اعتبارا يؤكد ما تريد الرواية إبرازه .

(ج) الحدث المحور :

لقد ظهر لنا في ما سبق أن للرواية ثلاثة محاور ؛ أولها سنية ، أو بالأحرى علاقة «الشعب» بسنية ، وثانيها الزعيم الملقى ، أو علاقة مصر بالزعيم ، وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر . وقد بينا أن هذه المحاور لا تتراكب عضوا فيها بينها . فلو كان المحور الأول هو الأساسى ، فإن الثلاث ، كما رأينا ، يتصل من لهجم على جغرافيتها مصر وتاريخها وثقافتها الاجتماعية المتباينة العلاقة ، البادية فيه عبر مشاهد يتقطع بعضها عن بعض كذلك ، وتتراكم ولا تنسجى . والحقيقة أن في هذا التعميم عبر التراكم شيئا من التضيق ؛ وذلك لسببين : الأول أن في تكرار العلاقة نفسها ينسج المضايف تأكيدا عليها يقصر انتباه القارئ على الاتجاه الجماعى معينا في الخط المقصود . والثانى أن في خلال لغة الكتابة المباشرة في مشاهد التعميم تفسيرها مباشرة لما يجري من أحداث في المحور الأول ، هو تفسير واستيق للأحداث .

استيق للمحور الثانى ؛ ولعله الاستيق الوحيد ؛ إذ إن هذا المحور يأتي وكأنه هو قطعة شبة تامة مع ما سبق ، بل إنه يبنى على حدث متقطع تمام الانقطاع عن الأحداث الأخرى : فينبى تدور الأحداث ببطء حول تطور العلاقة سلبيا بين «الشعب» وسنية ،

القلب . وكثيرا ما يأتي هذا الاستطراد شرحا عقليا لما يحس به القلب . فها هو ذا حسن في الرفق ، يرى الطفل يرضع مع المجل ، والفلاح يعيش مع عائلته وولده ، فيحبس إحساسا يقدم الراوى بتقله إلى لغة العقل (٢ ، ٣١) :

لو أريد ترجمة ما شعر به حسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يصعب في نفسه لذلك الاتحاد بين غلوتين مختلفين وصل بينهما الطهر والبرائة .

ويتطرق الراوى في تفسيره :

« إن الشعور بوحدة الكون هو الشعور بالله » .

ويستشهد بمثل هذه ، وهى أبعد ما تكون عن فكر حسن :

« ألم يقل مصطفى فسكى : إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة دون أن يعلم ؟ » . فالراوى هو الذى يستطرد وشرح . ويتكرر هذا الموقف في كل الحالات التى تظهر فيها بعض القطعة بين القلب والعقل ، أو بالأصح بين الإحساس والتعبير عنه عقليا ، أى فهمة .

(ج) الوصف :

ولا سيما وصف سنية وما تفره في الآخرين . وإذا كان الوصف الذى نحدثنا عنه سابقا في لغة الكتابة وصفا داخليا يأتي من الخارج ، فإن الوصف المقصود هنا هو الوصف الخارجى الذى يأتي ليفسر أو - لتقل- ليبرر تعلق القلوب بسنية . فها هى ذى سنية لا يذكر اسمها إلا أردفه الراوى بصفات تدعو إلى الإعجاب (١ ، ٨٠) :

«التفت بعينها السوداوين كمنى الفزائل ذوات الأهداب السود الطوال» .

«وض نظره أمام عينيها السوداوين الحلابيين» (١ ، ٨٦) .

«فصاحت سنية الجميلة بإعجاب» (١ ، ٨٧) .
«وشمرها مقصوص على أحدث طراز . نحسرها العاصى خائبة في البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير . الشعر غاية في السود ، يلمع لمعانا أخذا كانه قمر الأبنوس ... إيزيس» (١ ، ١٤٣ - ١٤٤) .

فلا شك أن إقامة الشبه الجسماني بينها وبين إيزيس ، ونعتها بشق صفات الجمال في كل أجزاء جسمها ، وكلها ورد ذكرها ، إن هو إلا تبرير وتفسير لتعلق القلوب بها ، بل هو التبرير الوحيد ؛ إذ إن صفاتها المعنوية الأخرى لا تظهر إلا في النهاية ، وإلا لاصطفى دون غيره ، وبشكل مقلج غير متع (٣٣) . هكذا تلت المزايا الجسمانية متكررة ، تكرر اسمها لتعبر عاطفة الجميع نحوها . فالوصف الخارجى ، كما الشخصيات والاستطرادات ، تلقى من الخارج مفسرة ما لم يفسر نفسه .

٢ - الحدث :

في الحدث تتجلى القطيعة في أبهى وجوها . والحدث في الرواية على أنواع ؛ منها الحدث الصغير المتدرج جزءا صغيرا في مشهد كبير ؛ ومنها الحدث - المشهد ، الذى على نموذج المشهد الأساسى (٣٤) ؛ ومنها الحدث المحور .

هكذا ينقطع الحدث بعضه عن بعضه ليقسر ، كما انقطعت بعض عناصر واردة في من لغة الكتابة عن عناصر الرواية الأخرى لتضمرها ، وما ذلك إلا صورة من لغة الكتابة نفسها ، تأتي من خارج لتضمر موضوعا خارجا عنها .

رابعا : العلاقة المفقودة

آتراكب اللغات ، أو البحث عن العلاقة المفقودة :

منذ الصفحة الأولى من الرواية ، صفحة العنوان ، يوجه المؤلف الضمني (٣٧) فكر القارئ ، مشيرا إلى بعد أساس من أبعاد العلاقة التي ترمي الرواية إلى إبرازها ، ألا وهي الوحدة أو التوحد ، أي الاجتماع في واحد ، وحيث الكل في واحد (١ ، ١) . إذ ذلك تبدأ اللغة التفسيرية ، لغة الكتابة ، مشيرة إلى الاتجاه الجديد ، إلى هدف الرواية . ثم يفتح الجزء الأول بدعائه وهو مشهد مقتضب وينقطع حيا سواء ، يفسر روايا معنى الاستهلال ويؤكد ، يمتزج فيه الحوار المقتضب (في لغة الكلام) بالسردي ، مع بعض الوصف الخارجي ، مكمل الحوار (في لغة القراءة) بالتفسير (٣٨) ، (في لغة الكتابة) . عند ذلك يتضح بعض الأسلوب الروائي : مستوى أول ، يشمل لغة الكلام ولغة القراءة ؛ وهو عرضي ، يعرض مشهدا ما ؛ ثم مستوى ثان يقتصر على لغة الكتابة ؛ وهو تفسيري . والأساس هنا هو أن العلاقة بين المستويين واحة ؛ إذ إن المستوى الثاني يسقط من الخارج بشكل يتكاد يكون كليا ، ليوجه الحوار والحدث في الاتجاه الصحيح ، للتشبي ، الذي بدوره تقذف الرواية منهاها العميق . وما يتوخى هنا هو تأكيد الكل في واحد .

ثم تتوالى الفصول فتصمق كلا من المستويين وتوسعها . يتوسع المستوى الأول فيستقل في الحوار عن السرد ، أو لغة الكلام عن لغة القراءة ، استقلالوا واضحا ، فيستقيم بذاته ، ويتكامل مع الآخر . يستقل الحوار بوظيفته التماسية الغالبة ، التي لا تلتقي - ولا يمكنها أن تلتقي - وظيفته الإحالية ، ليؤكد أن حياة والشعب هي أولا حياة تواصل ، وأن التواصل عنده يقوم لذاته ، ويقصد ذاته ، فيبرز بذلك معنى الجماعة ، الذي يميل إلى المؤثر البادي في الاستهلال : والكل في واحد . وتأتي السرد ليضع الحوار في إطاره ، فيوضح مدلوله ، ويعلمه مقفه أحيانا ، إما تحييا للإطناب - حين يدور القول حول «الشعب» - أو تعميا لسم التماسي على فئات اجتماعية ودينية وإقليمية متنوعة وخلفه السن (المعنى) حلقه الدكتور حلسي ، في مقام الشيخ سمحان ، قصص حسن ، (للمدرسة) . ويتكامل الاثنان ليؤكد من خلال السردانية وتسطيح الشخصيات أن المهم هو هذا التواصل ؛ هذه العلاقة بين الأفراد . فللسردانية حركة متواصلة ؛ والحركة علاقة ؛ وهي هنا علاقة ذات مضمون دال ضحل . والشخصيات المسطحة تشير إلى أن الجمهوري ليس في تعامل المواطن والأفكار في الشخصية الواحدة ، أي ما يدور داخل كل شخصية ، بل ما يدور خارجها ؛ أي فيها بينها وبين الشخصيات الأخرى من علاق . إنها يتكاملان من هذا الشكل فيها ما يبرزان علاقة أخرى ، تحفل شيئا فشيئا مركز الصدارة ؛ هي علاقة «الشعب» ببنية وما يوزعها ؛ أي العلاقة بين زنوية ومصطفى . إنها تحتل مكان الصدارة دون أن تتولد بشكل طبيعي متنع . وهي تكاد تسقط إسقاطا لإبراز

إبراهيم بينها وبين مصطفى ، دون الاهتمام بأي حدث خارجي ، وبأي موقف اجتماعي وكان هذه الشخصيات جزيرة في قلب المجتمع ، يخالطونه دون أن يخالطوا حقا (ولا نشئ من تلك أحداث المحور الثالث) ، إذا به «الشعب» يند اهتمامه الوحيد ليصحب كليا في ضمير هذا المجتمع الذي كان يعيش فيه دون أن يراه .

وما يضاهف من الإحساس بهذه القطيعة فجأيتها ؛ فهي تأن دون جهد وعمل حين حرة . هذا الحدث ينقطع عن المحور الأول كما ينقطع عن المحور الثالث . وإذا كانت الصلة الوحيدة بينه وبين المحور الثالث هي بعض الاستباق ، فلعل الصلة الوحيدة - وهي واحة واعتباطية - بينه وبين المحور الأول هو هذا الإجماع بين «الشعب» على الاهتمام ببنية ؛ إذ إن حفي - لأول مرة - بدأ يشارك «الشعب» عشقه الحزين ؛ متدليها معانا ... متدليها معانا ... يا سيدي متدليها ... متدليها الحلو ... الحلو ... الحلو ... (٣٩) ، (١٩٧) - وهذا اللقاء الروحي الذي أنتجه العمق الجريح :

«ومرت الأيام ، وإذا تلك الحبة بجوار حسن ، واتسام هذا الحزن الجميل ، يثقل فيها كل عاطفة شر أو حقد نحو سنية أو مصطفى ، بل أعجب من هذا أن سنية قد تغيرت في حين سليم نفس فيها المركة اللحية ذات الجسم المفري والتدينون البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا أسبا معنويا ، لا يدل إلا حل معبود يتألمون كلهم من أجله ... ويشاهدون ويرثون لعل هذا الصغير المؤثر في سبيله» (٤٠) ، (١٩١) .

فالحدث منقطع فقام الانقطاع - أو يكاد - حيا سبق ، إلا أنه الحدث الوحيد للمسرد . إنه يسره إذ يتوجه ، وإذا هو حليف فقدت الرواية كامل معناها ، ولم يكن منها إلا قصة باعثة ، واستطرادات لا جامع بينها . إن «دعوة الروح» هي أولا وأخيرا قصة اللقاء مصر بمعبوده مصر ، أو من يخلعها : الزعيم المخفي . القضاء القلب - والشعب قلب - معبوده ليفجر وحدة وطاقة . وما لقاء «الشعب» - ولم يكن اختيار التسمية حيا - معبوده سنية - وليس حيا أيضا الجمع بين سنية ومصر (٤١) ، وتصوير سنية بملابس إفريقيا (٤٢) - ليس إلا صورة للقاء الأول وهو الجمهوري . لهذا لم يكن اللقاء الأول إلا تخميرا لما سوف يأتي . ولعله لهذا لم يكتمل ، لأنه لو اكتمل لاختفى بذاته ، وشو معنى اللقاء الأساسي ؛ إذ إنه ، لو تم ، لاقصى أكثر أفراد الشعب من الحلف ؛ في حين أن اللقاء المقصود شمل ، يجمع كل من كان من الحلف ؛ كل مصر من هذا الأعراب (٤٣) ، (٢٤٤) :

وما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأتلس لا تفكر إلا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن إحصاسها . ولم يفهم أحد إن ذلك أن هذه العاطفة انتجرت في قلوبهم جميعا خلف واحدة ، لأنهم كلهم أبناء مصر ، لهم قلب واحد .

فالمحور الأخير المختصر على بضعة صفحات ، هو وحده الذي يعطي الرواية معناها ويفسر ما سبق إذ يكمله في قطعة شبة تامة .

ويأتي الجزء الثاني فستسهله اللغة الثالثة مؤكدة لا الترحيد بل القلب الذي يعد الحلية: «وحتى أعيد إليك الحلية، لا يزال لك قلبك للناس». وتطلق الأحداث في مجريين متوازيين: عمن ورحلته إلى الرقيم، وهي الأهم؛ وتوثق العلاقة بين سنية ومصطفى لوقت، قلباً حلياً حلمه أفراد «الشعب» بوصالها، وحلمته زنوبة بوصال مصطفى. وإذا كان المجري الثاني استكمالاً لما جرى في الجزء الأول، يتصف بالصغات نفسها، فإن المجري الثاني يرسم إلى تعميم مقولات الجزء الأول عن ريف مصر، مصر الحقيقية وتاريخها. إنه يعممه انطلاقاً من رفقة القطار حتى تضامن الفلاحين فيها بينهم، وعيشهم مع جيرانهم ومراسمهم في الحصاد، واحتساء الشاي، ومرفقهم من الدخلاء تركا ويلدا. عندئذ تبدل العلاقة الأولية: الترحيد، ثم توسع ليتبدل تواجداً مع الكون، حيواناً وطبيعة، وأيس مجرد اتحاد بين البشر. لكن لغة الكتابة، التي تستمر على احتكامها المستوى الأول من الخارج، تستأثر هنا بحيز أكبر من النص، لتؤكد بالقوة نفسها، وفي الآن نفسه، حل الترحيد والقلب والمجرد. ورفضاً عن ذلك لا تبقى هذه الأبعاد الثلاثة مستقلة نوعاً ما، بل تتراكب في حلقة ما، في وحدة عضوية حية: إن القلب يجد معبوده، فينجز زحماً موحداً للجميع. ويبدو ذلك على أوضح وجه في حوار الأثري الفرنسي مع خيرير الري الإنكليزي. هنا يستيقن الراوي بلغة الكتابة ما سيجري في نهاية الرواية: العثور على العلاقة المفقودة. والبيحت عن هذه العلاقة يستمر في نسج علاقات الرواية، إلا أنه عندما تلجأ الرواية إلى اللامني تنصب أماناً لراحة تختفت فيها هذه العلاقة، فكان من الأحاديث ما كان: الأهرام.

ثم يلتقي المجران فينكسري عمن بانقشاع الحلم، ويلتقي مع الآخرين في آتون البحث عن علاقة بديلة، في حين يصير مصطفى وسنية إلى علاقة تبدو في متواليها. ولجأة - هنا تأتي المفاجآت في الوقت المناسب - يمد الشارع، بل تجرد مصر (لا مصطفى وسنية وعائلتها وعائلة عمن...) تستحق العلاقة مرة أخرى، إذ ينجم وسيط غير متوقع: نقي الزعيم. يظهر للمبدع المشترك فينجز القلب موحداً الشعب الكبير بأكمله أو يكاد، فيما تتحقق كذلك العلاقة بين مصطفى وسنية. عندئذ تتراكب في واقع أحداث الرواية أبعاد العلاقة، وينتهي البحث عن العلاقة المفقودة، بعد أن عُثر عليها.

تأتي هذه المرحلة من الأحداث من خارج أحداث الرواية وحدثن أي تحضير، فتماما كلفة الكتابة، لتحاول أن تطابق بين الأحداث وهذه اللغة، فلا حديث فيها قبل عن مستمر. ولا عن شعب يطالب بالاستقلال، أو احترام سياسي، أو التزام سياسي لدى الشعب، ولا حتى عن «الزعيم المثق» أو يلم بعد. ولجأة يحدث المفنور. هلنقور؟ الحقيقة أن الراوي هو المقدر. فكما أن لغة الكتابة قدرته لتفسير أحداث يومية بسيطة عادية تفسيراً أكبر ما تحتمل، فإن المقنور هذا أيضاً يأتي ليبر هذا التفسير فيمنحه بعض شرعيته. والحقيقة أن كليهما متشابه في موقعه من الرواية، التي هي في الواقع روايتان: واحدة تقتصر على المستوى الأول، وتعد صورة سطحية للجمعية المصرية، تعتقد حول قصة حب غير مقننة؛ ولثانية تشمل المستوى الثاني، والمفاجأة الأخيرة تحاول أن ترقى بالأولى، بإحساسات خارجية، إلى مستوى الرمز، التي تقصر عليه أحداث الرواية

بعد آخر في العلاقة هو بُعد القلب وارتباطه بالمحبوب. وهنا يبدأ البحث عن العلاقة المفقودة، أو البعد المفقود في العلاقة. ويضي غلط العلاقة البدئي قبلها هو للسيطر: العلاقة الصرف.

ويبسط المستوى الثاني، أي لغة الكتابة، موازياً للمستوى الأول فيؤكد في كل فصل من الفصول أو يكاد، ليؤكد العلاقة الأولية: والكل في واحد. ولغضب أبشلة هي قليل من كثير:

- وكلهم متعارفون، وكلهم يخطفون إلى هذه القهوة الصغيرة في عين الجمادة (١، ٤٩).

- وإهم فقط قوم وجدوا النعيم في الضحك جماعة (١، ٥٢).

- ووكأن يرسم على ملاحه هاته النسوة معنى واحد، حتى ليخيل للرائي أن فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن، وتوحدن جميعاً كآهين في صلاة جمعة، حيث تفصل النفوس في لحظة عن أجسامها المتشعبة، وتنسج كل روح حياتها الخاصة، لتجتمع كلها، وتلذّب جميعها، وتنصب في شيء واحد: المحراب. (١، ٦٥ - ٦٦).

إلا أن اتساعه يأتي على النحو نفسه الذي أوصاه سليفاً: تفسيراً خارجياً لحادث أو لشهد ما، ليعمل به إلى الاتجاه المقصود، دون أن تكون حركة الحادث أو المشهد الداخلية متجهة هفواً هذا الاتجاه. وكان الراوي قد اتبته إلى هذا التوازي الصارخ بين المستويين، فاقحم في المستوى الأول مقاطع من المستوى الثاني، ليؤكد مصداقية تفسيره، كأن يقول مبروك مثلاً:

- بلا قافية... يا ماحل الحفصام جماعة (١، ٣٧).

ليس لهذا القول دلالة تبتقن من المشهد نفسه، تبدو كأنها تفسير، أو بالأحرى تبرير لتفسير الراوي. وتتضمن على هذا النحو أيضاً فتدخل في العلاقة بعدين جديدين: القلب والمجرد. وإذا كان للأول بعض العلاقة الطبيعية بالمستوى الأول، نتيجة لعلاقة الحب التي تربط أفراد الشعب بسنية، فالثاني يتسم بالمجانبة المطلقة، التي لا يبرأ منها البعد الأول كل البراءة. ترسم لنا لغة الكتابة القلب «وآه» (ووالقلب يظنان كأنه آه). ١، ١٠٧ - وهذه كلمة كثيراً ما تتردد في الرواية - وليس في المستوى الأول، حل الأقل في هذا الجزء، ما يبرر هذه الأهمية، بالرغم من موقف «الشعب» من سنية، ولكنه يسرد نفسه بنفسه. وليس الفصل السابع، حيث يفسر عمن معنى القلب ومرادفه الحب، إلا محاولة للتفسير من الداخل، أي لسكب المستوى الثاني في قالب مستعار من المستوى الأول، فتأتي مقاطع لغة الكتابة المتعلقة بالقلب من خارج سياق المستوى الثاني للإشارة مرة أخرى إلى دلالة سابقة على الكتابة، إلى هدف مقصود إليه سلفاً. وكذا يقال عن المجرود. المخرج معبود، والياب المؤدى إلى مقام الشيخ سمحان معبود (عمراب)؛ وعمن بين رفاته معبود؛ والسبت شغل بين عشها ومجرودها معبود، والميسقي معبود، والدكتور حلمي في حلقة معبود، وكذلك بالطبع سنية. وليست في حاجة إلى شلبد جهد لإبراز جانبية هذه المقولة؛ فهي أيضاً تأتي من الخارج لتشير إلى قصد مضمر، متعلق بأحداث ستدور في الجزء الثاني من الرواية؛ قصد هو السخي نحو العلاقة المفقودة.

مصطفى الذي « أدرك أن منطق العقل غير منطقي القلب »^(٤٥)، ومنا في الجميع ، أو بالأحرى في التقاليد التي يرمي بها الأثرى الفرنسي في وجه زميله الإنكليزي^(٤٦)، وكذلك في بعض أحداث الرواية ، وأهمها انتفاضة الشعب قدام لعبه زغول . بل إننا نرى أنه كان يوسع العالم أن يعد قضية « القلب والعقل » القضية الرئيسية ، إذ إن الرواية نشيد لانتصار القلب انتصارا مطلقا . وحل هناك من مستعصلا ونجده مأثور ؟ فلنلزم هو العقل ، وإن حدث ذلك بدون معركة . بلد بتبر موقف العالم بإدراج « عودة الروح » في باب « الأصالة الذهنية » .

غير أننا إذ نوافق الأستاذ العالم على تصنيفه هذا ، نتمسك بالذهنية ليس في بعض المواقف الفكرية — وأهمها تلك التي تتخلها شخصية الأثرى الفرنسي التي يمتد بها الرأي لسان حال ، كما رأينا ، وليس في بعض الأحداث — وعلى رأسها الانتفاضة الأخيرة — بل في بنية الرواية ، وفي العلاقات القائمة بين عناصرها ، ومعظم هذا يعتمد على دور لغة الكتابة .

في الرواية علاقات غريبة تشير إلى أن العناصر قد جمع بعضها إلى بعض على نحو يتناقض منطقها الداخلي ، لكنها جمعت بفعل إرادي ، أرادها الذهن ، وخفيت عنه النتائج . ونقتصر من هذه العلاقات على اثنتين : الأولى تيلو في التناقض بين الحدث الرئيس ، أي هيبة مصر الجارية مطالبة بالاستقلال عن المستعمر الإنكليزي من جهة ، وبين ما تعده الرواية عدوا حقيقيا : الأتراك والبدو^(٤٧) . الدخيل التركي ، عملا بلام حسن ، والبدو ، هما العدو ، وأما المستعمر فلا كلمة تقال بحقه ، حتى في خضم الحدث الأخير . والثانية هي أن سنة تسو إلى مقام الرمز يفرق أسماها باسم مصر (٧٧ : ٢) ، ويأخذ ملامح لنفس (١ : ١٤٤) ، لا أنها لا تتأثر مطلقا ، لا هي ولا من يخصها (عائلتها وحبيها) بالأحداث التي تبرز مصر الحقيقية ، بل تبدو هذه الأحداث كأنها تعاكس مصلحة عائلتها بل مساعدا الشخصية . إنه تنقش آخر ، يفصح تخلفا يشير إلى بعض ملامح الذهنية . لكن الغاية للمسامح قد يتنص الأعداء لخل هذه التناقضات في نواح أخرى . ولذا لا نؤسس حكما أولا على هذه التناقضات ، بل على الرابطة الأساسية بين عمل عناصر النص ، المتجالية أصلا في دور لغة الكتابة .

١ - دور لغة الكتابة :

العلاقة و/أو^(٤٨) البحث عنها هما محور هذه الرواية ، لا ريب في ذلك . هذا إذا صح تحليلنا السابق . وتبسط هذه العلاقة ، كما حاولنا تبيان ذلك ، على ثلاثة مستويات لغوية ، تتمسك في بنية الرواية شكلا معائلا أو متقابلا . فالسوى للغوى الأول يكون ، عبر الحوار باللغة المحكية ، معقل العلاقة . ويبدو ذلك على نحو لا مرد له في الوظيفة اللغوية على هذه اللغة : الوظيفة التماسية ، فبا بين أفراد « الشعب » هو أولا العلاقة ، بل يبدو « الشعب » كأنه مجرد علاقة ، يتخفى وراءها أقطابها أو مقومها . « الشعب » فيها بينه علاقة ، « والشعب » ومعبوده علاقة (أو معبوده بالنسبة إلى زونية) « والشعب » والحياة علاقة . وتتمسك العلاقة في مرة البنية مسرعا حركيا ، مركبا ومتعددا . فالسرح هذا حركة دائمة غنية .

وتفسرها قسرا منذ البداية . وعندذاك تعود الروح ، لأن الراوى هكذا شاء ، وعلى من راد لسلطانه ؟ هكذا تراكب مستويات اللغة ، وهي وحدات الرواية الرئيسة ، في محاولة للبحث عن العلاقة المتقودة (اكتشاف الشعب المصري لزعميه) ، التي تشير الرواية إلى أن الراوى قد نشر عليها ، فهل كان هذا فعل الغاية أيضا ؟

للا الذهنية أو العلاقة المستمرة :

وتطوق أخيرا الكلمة التي قبل أن يذكر اسم توفيق الحكيم إلا ارتبطت به ، صيت : الذهنية . ويبدو أن أول من أطلقها في هذا المجال هو توفيق الحكيم نفسه ، وأساها بعض مسرعه . ثم اختلف النقاد على أصلها ، ولا سيما المسرح منها ، فوسموا بعضه بالمسرح الاجتماعي ، والآخر بالمسرح الذهني^(٤٩) . فكان للمسرح الاجتماعي كل ما تناول قضايا عدت كلها غنى للمجتمع ومقتضاه منه ، شأن : المرأة الجبلية ، يوم وليلة ، قضية القرن الواحد والعشرين . . . الخ . وكان المسرح الذهني كل ما عالج قضايا مأخوذة من الذهن لا من المجتمع ، شأن : شهر زاد ، بجماليون ، يا طالع الشجرة . . . الخ . ولكن ما الذهن وما المجتمع في الفن ؟ هل ينتج المجتمع فنا فريدا ؟ وهل يقوم فن إلا واللحن وسيلته وأداته ؟ فالتحديد « ذهني » إذن يبقى غامض الجوانب^(٥٠) ، فنفقنا . ولن نحاول هنا تقصى ذلك ، وإنما لنجأ إلى ما هي به من « مضمون » لتبيين إطاره . والواقع أن النقاد يصمون على أن هذا « المضمون » يتناول ما اتفق على تسميته به « ثنائيات الحكيم » ، ويقصد بها تلك المقامير للمجردة المأخوذة من عالم الخيال ، عالم الذهن ، التي تتبرأ من كل ما لا يس « الجهر » ، ومن كل علاقة ممكنة مع العوالم الأخرى ، ثم تنظم معنى متنى ، ويقوم الصراع في كل متنى بين قطبي ، ويبدأ يصبح العمل الفني كما لو كان تجربة كيميائية بين عنصرين كيميائيين نقين ، في فضاء نقي كيميائي ، منعزل عن كل سياق ومن كل عنصر خارجي . وأدبر هذه الثنائيات ثنائية : القلب والعقل . وكل عمل فني يقوم على التقابل والصراع بين هذين المفهومين — وأمثالها : الفن والحياة . . . — بشكل مجرد ونظري هو عمل « ذهني » .

انطلاقا من هذه الغاية للذهنية ، كيف لنا أن نتمسك عناصرها في « عودة الروح » ؟ سؤال لا يتخلو من الصعوبة ، ولولاها لما اختلف عليها النقاد ، في أي النوعين تدرج . فعل حين يدرجها جورج طرابيشي مثلا في الأعمال الاجتماعية فيصعبها عن ميدان بحثه المقتصر على الأعمال الذهنية^(٥١) ، يدخلها محمود أمين العالم في عداد الأعمال الذهنية ، إذ يقول : « وليست أدرج « عودة الروح » في أعمال الاجتماعية »^(٥٢) .

وإذا حللنا هذين الموقنين في ضوء التحديد السابق للذهنية — وهو مشتق من أقوال النقاد — فلا شك أن موقف الطرابيشي أقرب الموقنين إلى الصواب ، إذ إن « عودة الروح » لا تتركز أساسا على الصراع بين القلب والعقل ، فالصراع متنى ، أو هكذا يبدو ، لاندماج أحد قطبي : العقل ، ويسوى القلب على عرض الرواية . لكن موقف العالم له ما يبرره ، حين يرى في مسألة القلب والعقل قضية من « كثير من القضايا » كقضية المرأة والحب ، والقلب والعقل ، والوظيفة ومشكلة السلاح والعمل ، إلى غير ذلك^(٥٣) . وهو يتنصع هذه « القضية » في بعض المقاطع من الرواية ، منها ما يقوله الراوى عن

تري في النسوة المحلقات بالباب لدى مقر الشيخ سمحان ، متعبدات وحده المبود قلوبهن وأذنانها في بوتقة واحدة ، لا غلوقات خالقات من المقدور ، عاجزات أمام قدرهن ، فهن يحظن عليه . هكذا قترض الدلالة عليك فرضاً ؛ ويأتي هذا القرض قسرياً حيناً ، وقسرياً إلى واحدة من عدة دلالات كلها ممكنة ، فتتخذ واحدة منها ويميل البالي . وهو يجمع الاعتباطية إلى القسرية ، وهذه أكثر حالاته ، عندما لا تركز الدلالة المفروضة إلى أساس متين ، أولى دال حقيقي عميق . وقد تكون الأمثلة التي قلتمناها موضحة لهذه الحالة . ولا عيب أن تكون هي الأوضح ؛ إذ إن ما يجري في الرواية من أحداث ، وما يقوم من مشاهد ، لأقرب إلى التسطيح منها إلى العمق ، والأزيم بالقفر والضخامة منها بالثني والفرادة ؛ فلا زخم فيها بتضجر ومزا ، ولا مدى ممكناتاً أبداً وأمساً .

(ب) الوحدة المقطعة ، أو لم الشفتات :

للمنى يسقط من عل ؛ وتماثل الأحداث ومقاسمها يفرضان من الخارج كذلك . فأحداث الرواية شتات : أحداث المحور الأول (كل ما يلزم حول حياة « الشعب ») ، ولا سيما أحداث المحور الثالث (رحلة حسن إلى الرفف) ، وحل الأخص علاقة المحور الأول بالثالث . ولا يلزم هذا الشتات إلى لغة الكتبة . وهي تلتك إذ تفسره . صحيح أن عناصر المحور الأول تبدل لأول وهلة متجانسة — وقد يكون ذلك أبرها في بعض مقاطعها — إلا أنه غالباً ما توجه المشاهد الأحداث لإبراز ما تفسره لغة الكتبة : مرض الكلبة في وقت واحد في مطلع الرواية — والغرض منه باد — لا يتصل بما بعده . مشهد ثياب حسن لا علاقة له بما بعده (١٤٤) ؛ وأحوار حول مبروك وموهبه من « الشعب » (٢٤٧) مقحم ؛ وزيارة مقر الشيخ سمحان لا تقتضيها الأحداث . لا يجمع بين هذه العناصر إلا الجهرى البادئ في لغة الكتبة . ولما عناصر المحور الثالث فيبدو أن الجاسم فيها هو التسلسل الزمني . ولكن التسلسل الزمني لا يفرض مطلقاً وقوع هذه الأحداث بعينها ؛ إذ لا علاقة أساسية بينها . إنها عينات من حياة الناس ، بخاصة في الرفف ، يجمع بينها دالماً تفسير لغة الكتبة . وكذلك الربط بين المحور الأول والثالث . كلها أحداث لا ينتظمها منطق داخل يتسلسل من الواحد إلى الآخر بشكل مقنع طبيعي ، بل سلك أقيم فيها إقصاء ، هو سلك لغة الكتبة ؛ فهو وحده يلم شتاتها ، فيوفر لها وحدتها المقطعة .

(جـ) التطور المقتبل أو القدر والقد :

إن حب « الشعب » لسنية هو الحدث الأولي المحرك في الرواية ، أو فلتل هو الحدث الأساسي الذي سوف يتجلى في النهاية بوصفه الحدث الأخير . إنه المحرك القفل . لكن هذا الحدث يكمن نتيجة لتطور مقتبل ، يجمع أفراد « الشعب » جميعاً في حب سنية . إنه فزع يلتصق الجميع ، وصاعقة تصمت الجميع ؛ فالكلم يقع فيه ، بل الكل يقع فيه بالطريقة نفسها : فجأة وكلها ، وذلك بالرغم من الفروق الكبيرة بين المحلقين : ففروق في السن والطاقة والطباع والثروة والتجارب في الحياة . تطور طلال لأمر لا يخفى في نفس الراوي . ومقتضيات لغة الكتبة تفضي حل هذا التطور المصطنع لباساً من المعقولة ، وتدرجه

والحركة علاقة . لقد مدلت الحطوط ، وألقت الشباك ، وأسهم في ذلك بنية النص ولغته . وهذا هو المستوى الأول : لغة الكلام .

ويأتي المستوى اللغوي الثاني ، عبر السرد بلغة فصحي « شائعة » ، فيضبط علاقة إلى علاقة . وهذا المستوى لا يضيف جديداً إذن إلى المستوى اللغوي الأول . واللغة فيه تضع له الإطار وتبرزه فتكمل بذلك ما يسمى بالمشهد . وبالسرد تستكمل الأحوال بأسلوب غير مباشر ، وتعممه على كل شخصيات الرواية أو يكاد . يتجلى ذلك على أوضح وجه في القصص باللغة الفصحى ، والقصص علاقة صرف . وتنعكس هذه العلاقة المحكمة والمعقدة في بنية الرواية فتنتج شخصيات فميلة ، حتى لكأنها دمي مسرح العرائس ، مبرود وجهداً وإفالة العلاقة ، وحللاً يتدح على عوارض شق لا رابط بينها ، ولا رابط بين عناصر كل محور إلا إزاحة تغليب العلاقة : نشوؤ ما ولو بشكل مصطنع (حب « الشعب » كله لسنية في المحور الأول أو النمذجة) ، وتكميلاً وتعميماً على مستوى مصر (في المحور الثالث حيث تمتد الأحداث بلا رابط) ، واستكمالاً أو إيلافها شأوها المرجو وغير التوقع — يبروه الراوي ولا يتفرقه القارئ — (في المحور الثاني) . وهذا هو المستوى الثاني : لغة القراءة .

وتأتي لغة الكتبة (المستوى اللغوي الثالث) فتخلل المستويين الأولين . وتسم هذه اللغة بالكثافة ، وتتحددها بظنيتها بالانفعالية ، ويقوم دورها على توجيه فهم القارئ في الاتجاه المطلوب ، وفق ثلاث كلمات أساسية : الجماعية ، والقلب ، والمبود ، مركزها في واحدة : الشعور ، أو — تبسيطاً للأمر وربطاً لها بالقد السائد — القلب . هذه اللغة التي تفسر ما عداها ، تتقطع عنه إذ تفسره من الخارج . وهذا تنمكس في بنية الرواية لقطعا على شق المستويات : الشخصيات ، الوصف ، الحدث — لا سيما شخصية الأخرى ، ووصف سنية ، والحدث الأخير — انقطاعاً فرضه هو أيضاً التفسير والاستكمال .

العلاقة وتفسرها : تلك هي الرواية . ولما الحنية فهي في العلاقة بين هذين الحدين : العلاقة وتفسيرها ؛ العلاقة كما ترسمها ؛ أو الأخرى تحكيها لغة الكلام ولغة القراء ؛ والتفسير كما تبسطه لغة الكتبة . وهذه العلاقة بين الحدين هي علاقة انقطاع وليست بعلاقة اتصال وتتوابع . وذلك باد في شق أوجه الرواية .

(أ) للمنى الغائب ، أو التفسير من خارج :

يلزم الراوي مشاهد محددة يريدنها رمزا ، أو — حل الأتال — مؤشرا ، إلى أمر ما ، ثم يرفها مباشرة ببعض مقاطع من لغة الكتبة تفسر معنى ما رمى إليه . إلا أن القارئ يتأنيب بأن العلاقة بين الرمز وتفسيره ليست بالعلاقة المعنوية ؛ بل ليست بالعلاقة الضرورية ، وليست حتى بالانفعالية أحياناً ؛ إذ تفسير من الخارج ، لا يتطعن الأحداث ليفتحها من الداخل ، ويسطها إلى نهاية إيمانها الحقيقية ؛ دون أن يخرج من مداها الجاسم ، بل يسلك عليها من الخارج ضوماً يمين دلالتها تميها دقيقاً ، ويصممها تهايا . فملك — أيا القارئ — أن تفهم مرض « الشعب » مجتمعاً أنه رمز إلى الجاسم الجسامي ؛ لا شخص صمد قد تكون مؤالة ؛ وأن تفسر تلك جمهور للقوى حول المخرج بأنه تورق إلى مبرود يجهله ، لا مجرد تسلية وتلقو فكاهة ؛ وأن

في منطق الرواية ومسارها العام فيبدو منسجماً مع الأحداث كلها والتوقعات كلها . وإذن فهذه اللغة وحدها تطور الأحداث من الخارج بشكل منفصل ، وبغير هذا التطور .

(د) الشخصيات المتصورة ، أو تحرك الدمي :

أما الشخصيات فهي أيضاً عرضة لهذه اللغة ، ولأن أن نجد بينها شخصية تبني بعض الحياة . ومن هذه الشخصيات تلك النوع التي نسميها « لسان الحال » ؛ ولغة الكتابة تبنيها حتى كأن لا وجود شخصياً لها . ومثلها شخصية الأثرى الفرنسي . ومنها الشخصية التزيينية ، التي تحمل طابعاً علمياً بامتياز ، ويبقى دورها الأساسي عموماً يكونها ؛ شخصية ذرية . ذرية من ؟ للغة الكتابة ؛ فهي الصورة الحسية لها ، حتى لكنها الصورة التي تراقب الصوت في السبيل . إن هذه اللغة تقول القول ، وهذه الشخصية تجسده حسياً . ومثلها المهرج . وفي ثابتي الحالتين تلتقي لغة الكتابة بالشخصية لغاه حياً ، حتى لتكون هذه اللغة ما هو جوهري في الشخصية ، فلا نجد معناها ودورها - ومن ثم اندراجها في باقي الشخصيات وفي سائر الأحداث - إلا من خلال هذه اللغة . هكذا تتدخل هذه الأخيرة في بنية الرواية (شخصياتها) لتشكلها (تغطيها شكلها) وتصورها (تجيبها صوريها) من الخارج ، بل أن نتفق من داخل الرواية ، ومن حياتها الخاصة .

وبقي الترح الأخرى من الشخصيات ؛ ونقلت تلك الشخصيات التي تبدو كأنها تتحرك من تعلقها ذاتها ، شأن أفراد « الشعب » . وهي تنسج بعض الحياة ، وبعضها - محسن - زوينة - أكثر حيوية من بعضها الآخر ، لكنها - في العموم - شقة وضلعة . ميزتها الأساسية هي أنها متجانسة فيما بينها ، وأحادية البعد ؛ لا تتمتع إلا ببعد القلب ، ومصلحة ؛ إذ يبقى حتى هذا البعد فيها ضيق الحق . وهنا أيضاً تعمل لغة الكتابة فعلها ؛ فهي تبني هذه الشخصيات معناها وحياتها من الخارج ؛ إذ لا حياة تتدفق فيها فتفسر قلباً عاطفياً مستقلاً ، يعيش بتعلقه الخاص ، حتى لكنها صورة حسية لهذه اللغة ، وإن كانت أوسع من « الشخصية الدرية » بعض الشيء ، دون أن تعدو كونها ذلك . فيفضل هذه اللغة لها هذه الشخصيات ، ويفضلها لتدرج في سياق الرواية . وهنا أيضاً تعمل لغة الكتابة عملها من الخارج .

(هـ) الحدث المتقطع

أو الاعتيادية المظلمة :

يأتي الحدث الأخير دون أي تمهيد حقيقي ، وتنحصر فيه الشخصيات الرئيسة دون أن تمهد فيها مثل هذا الالتزام - يأتي حدثاً متقطعاً كأنه صفة مطلقة ، فينتصب أحداث الرواية ويتوجه . وهنا يتجلى دور لغة الكتابة أيضاً على أوضاع وجه ؛ وذلك على مستويين : يمتزج مع الحدث (ولا عجب في ذلك ؛ إذ إن أكثر النص السارد للحدث من لغة الكتابة ليس على الأحداث السابقة معناها الحقيقي ، فيكملها من الخارج . هذا من جهة . ومن جهة أخرى ينصب على الحدث للنطق نفسه فيربطه ببقايا الأحداث ، فكأنه تمتتها الطبيعية ، في حين لا شيء فيها يعني به . يفسر تفسيراً باللام طبيعة هذه اللغة ، دون أن يعني من هذا التفسير أي عنصر ذاتي في الحدث .

يفسر بالقلب المجرى ؛ يبقظ ذلك الإله الذي يرى الأهرام يوماً قبل أن يجلد إلى الشخصية في أعماق سائر مصر ، وفي أعماق شعب مصر برمتها ، وكأن لا وجود لعناصر أخرى مهمة - إن لم تكن الأهم - هي الجزر والكرامة . هنا أيضاً تأتي لغة الكتابة لتلمح جزءاً بجزء آخر ، وتغطي معناه من خارج جوهري .

هكذا تتجلى لنا الدني ، لا بشكل مجرد بل بشكل عملي ، بل - أكاد أقول - محسوس . لم تعد مضموناً وحسب ، هو التأكيد المطلق على القلب المجرى ، بل أصبحت كلاً متكاملًا ، عملية متشعبة . لم تعد نتيجة لعمل انتهى ، بل أصبحت هي العمل في أثناء حدوثه . أصبحت عملية الخلق - على نحو ما - وهي تحاول ربط الخيوط بعضها ببعض ، فتخلط أحياناً ما بينها ، وتقع في المشاة . هكذا تبنت لنا الدني ذائنة لا معلونة ، إذ شئتاً موارضة قول مولو يونغ في الصورة^(٤٧) ، أعني الدني وهي تتخلل لا وهي تعرض نتيجة . وقد تلمسنا فعلها ؛ فقلها في إبداع بعينه . وعلى الشخص في نسج اللغة التي أنتجت المبدأ التخلي ، المدعو رواية . اللغة تتعدد ؛ تنشطر ، يتمكن بعضها في بعض ، فإذا الدني ذلك الكلام الذي يصب على كلام آخر ليهي من الخارج ، في الآن نفسه ، وحدته وتكامله ومعناه ؛ ينصب فيه ويتملأ فيه أيضاً .

وبعبارة أخرى تبدو الدني حصياً للحياة وعوقاً من الكلام ، من القول . الحياة متشعبة ، تنو بالنسب سبيلها . والكلام خطوط لا نهاية لها ولا شكل محدد مسبقاً . فإذا تبلت الحياة الكلام قادت قائلها ، كالتفريس الجموح ، إلى حيث لا يفي ، وإلى ما لم يخطر له على بال ، فيصير أسير بحرهما اللذان وهو ينفس نفسه الأسر . الكلام الحلي خطر على كل ؛ ونجاة هذا الخطر تقدم الدني قديماً جازها ، مسبقاً ، الصنع ، على شكل شبكة حديدية يرس عليه فلا يبدل إلا تبناً لحلقات الشبكة وخطوطها ، وينقل على نفسه الكرة تلو الكرة . وكانت الشبكة هنا هي لغة الكتابة^(٤٨) ، تلك ، تنبت في نسج اللغة الأخرى لتوجه كل شيء : الأحداث والوصف والشخصية نفسها ، وأحياناً تخلق صورة مثلها من الأحداث والشخصيات ، وتعمل فعلها في النص . وقد دونتها لغة الكتابة لأنما ، وحدها اللغة التي يكتبها المؤلف الإنسان ، الكاتب . وما تبقى هو « واقع » حياة تحاول الانطلاق ، ويحاول الراوي نقله إلينا ، فإذا بالمؤلف يرسم له حدوده مسبقاً ، ويحده بالكاتب . وعندئذ يكون الكاتب هو الأسر لا المبدع .

٢ - الموقف :

لذا تنفض أكثر من أي تمييز صريح حتى مواقف الراوي ، وأهمها موقفه من الإنسان ، وموقفه من الحياة ، وموقفه من الفن ؛ تلك المواقف التي كثيراً ما تحدث التقاد عنها ، من محدد متداول إلى جوارح طرابيشي ، داعين حججهم بتصرفات الحكيم نفسه في الكتب التي يتناول فيها تجربته وسياحه . ولذا انتصر هنا على التلميح السريع إلى ما اختص به هذا العمل .

الموقف من الإنسان مجرد ومشوه ؛ فشخصيات الرواية - وتقتصر في الواقع على أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى - بامتياز ، غير واقعية . هي شخصيات لا تظهر لها أية احتياجات جسدية أو مادية أو عقلية . لا جسد لها ولا عقل . إنها قلب ليس إلا . وفي الهبة الأخيرة

المكتسبات الفنية :

في « عودة الروح » براعة فنية تستهوي القارئ وتستحق على متابعة القراءة حتى تلك الحد الذي تتجلى في الرواية أو تنفجر من الدلائل انشجاراً هو في الحقيقة مبرر وجودها : قصيدت : الحلد الأخير . هذه البراعة تتروى - وبصير - لعمور المساحة الكبرى من الرواية ، دون أن يمل أو يوقوه السأم بالإفراط عنها . ولما وجوه عدة ، اكتفى منها بالابرز .

فمنها لغة الكلام ، وقد أكثرنا من الحديث عنها ، التي استطاع الراوي أن يرقى بها إلى درجة من البلوغ لا أظنها قد أصابها من قبل . لقد استعملت اللغة الدارجة من قبل ، وحسبنا شاهد على ذلك ما أنى من ردود سريعة في « زينب » ، وما اعتمدته منشور القصص القصيرة في مصر (محمد ومحمود تيمور ، عيسى وشحاته عبيد ...) من مقاطع حوارية بهذه اللغة ، تحت أحساناً لم حيز كبير نسبياً ، كما في « رجب الفتى » لمحمود تيمور . لكنها لم تبلغ ، قبله ، تلك المستوى من البسر والطبيعة ، بل الحيوية ، التي بلغت في أعمالهم ، أو يعمدون إلى قبله كانوا يستعملون اللغة الدارجة لما في أفعالهم ، ولعل ذلك مرده إلى أن من ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية . لم ينطلقوا من العامية ، بل نقلوا بها مضموماً هو ليس منها (« رجب الفتى ») ، في حين يبدو الحكميم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة ، هي من حالات الشعب ، وأنطق بالشعب فيها بلغة الخاصة العامية . وهذه الميزة هي التي أوصت بالعلائقية التي انطلقنا منها في دراستنا . يضاف إلى ذلك حسن انشراطها في إطار اللغة الأخرى ، الفصحى . ونحن نميل إلى الاعتقاد أنه ، بسبب من هذا كله ، أسهمت « عودة الروح » إسهاماً فعالاً في التفاضل الدائر آنذاك وحتى فترة حروب استعمال اللغة الدارجة في الرواية والسر . ولا شك أن نجاحها قد أسهم في حسم القضية في اتجاه إضفاء الشرعية الأدبية على اللغة الدارجة .

وإلى اللغة الدارجة ، وبالاتصال معها ، نصيف مكتسباً فنياً آخر ، هو الحوار . الحوار يندور معظمه بهذه اللغة ، اللهم إلا إذا كان حواراً لا ملخص حوار ، فيأتي حشده بالأسلوب غير المباشر ، وباللهة الفصحى . وبذلك يستفيد من ميزات هذه اللغة الدارجة : انطلاقتها من حالة شمية ، واتساعها بالطابع الشمي التماسي ... ونضيف إليها تلك الحرية للتجلية أكثر ما يكون في الفكاهة . وقد يكون أجل الحوار في « عودة الروح » ذلك الحوار الذي يندور حول مواقف هزلية ، تصحك فيها الشخصيات من بعضها أو يضحك منها .

يصل بلحن الوجوه وجهه في آخر ، هو السرح . وقد جعلنا من ذلك في كلانا من السرحانية ، المتصلة على الأصح في المسرح المتعدد والمركب . وإن انتقال الحكميم إلى السرح بعد هذه الرواية ، بالنجاح الذي استأثر به لفترة طويلة دون غيره من المخرجين ، لشاهد بحدى على هذه البراعة الفنية .

ويصل بذلك أيضاً تلك البراعة في حيك المشاهد ، والتقديم لها بشكل طبيعي حتى تبدو كأنها تأت بشكل عفوي . فالتصاعد المطلق في بيت الدكتور حلس (١ ، ٨٩) تمهيد طبيعي لحديثه عن السودان . ودكرات والده سنية من أم حسن (١ ، ٩٥) استباق لصورتها عند الفرائ . أما آخيه حسن أمام سنية (١ ، ٩٩) فتنبؤ منذ البدء بإخفاق العقلة . وتسليم الميزانية إلى مبروك (١ ، ١٨٢) يؤذن

يبلغ هذا التجريد شأراً آخر فيجدر هذا القلب من أي شعور وطني ، ومن كل عاطفة مضادة للاستعمار ولاستغلال الطبقات للتعاونة معه ، فيصبح عاطفة مجردة ، تدفع إلى المخاطرة بالحيلة ، وتبقى فنية من كل شائبة . لا جسد ، لا عقل ، لا وحي ، لا حاجيات مادية ، لا موقف وطنياً ، لا تضامن ضد الدخيل وضد المستغل . شعور مجرد . قلب صرف .

يبدو بعض الوعي عند مصطفى سنية . وهي ؟ لا ، بل بعض التمثل الذي يدفعها إلى بعض التخطيط للمستقبل ، ويبقى القلب هو المحرك الأول . لكن شخصية سنية - إذا ما قورنت بشخصية زنوبة ووالدة حسن - قد تفضح موقفاً من الإنسان (المراق) ووالدة حسن شريرة بالطبع ، تتعد بزواجها عن الطبيعة وعن الشموخ (٢٢) وزنوبة فرد من « الشعب » ، إلا أنها قادرة على الإقدام على جريمة لغشاء وطعنا . أما سنية فملك بمنح الانطلاقة الأولى للقلب الرجل ، ويهتبه بذلك لكل أمر عظيم ، ولكنها ما إن تلهم على تحسون بكل برامة ، وتبقى أبعد إنسان عن افتتاح ذلك الأمر العظيم . إنها ملهمة للأمر العظيم وعاجزة عنه (هي و « الشعب ») ، وملهمة لأمر عظيم وتجد طالبه بمصالحها الشخصية (هي ومصطفى) . المرة ملهمة لأمر عظيم حين تكون مهددة لثال (سنية) ، ولكنها ، وهي قريبة لثال ، خاصة للرجل (زنوبة) ، أو مستعدة له (زنوبة ووالدة حسن) .

موقف من الإنسان هو موقف من الحياة . هكذا الحياة تُقَد ، لشذوب ، تيسر ، مجرد ، تبقى من كل شائبة قبل أن تصبح معادلة رياضية : الإنسان = مجرد المضح . وقد تكتمل هذه المعادلة بما يشبه المعادلة : الإنسان = الرجل . يتج من ذلك : الرجل = القلب المضح . الحياة تختزل إلى بعد واحد متيسر ، فهل تبقى هي الحياة ؟ لا ، بل يستبقى منها ما لا يبدو خطراً على الفنان . الحياة المتشعبة ، المدايرة ، التي ، كما السيل المداير ، تحرف الحواجز والنظريات ، هي الخطر على إند وتنبأ في أيوب متني ، فيسهل حملها ، يسهل حملها . والموقف : خصى الحياة ، خوفاً منها .

موقف من الفن . ومن يخصى الحياة ؟ الفنان ؟ الفن . فالفن إذن ليس تعبيراً عن الحياة بكل زخما ، أو صنوا لها (كما يرى البعض) ، وليس استبطاناً لها لدفعها إلى أفاق جديدة ممكنة ، بما يتجدد الواقع وظل من جديد ، أو يستشرف ويستكمل . الفن لا يعبر عن الواقع ولا يمارضه ولا يستعكله ، إنه مصفاه عسيرة بما يصفي الواقع من متخيل به تغريل الحياة . وتفيد . فالفنان حلو الحياة ، هو من و اختار الاحياة « حسب تعبير طرايشتي (٢٣) » . واللحنية مرت من هنا .

ومع ذلك كله تبقى « عودة الروح » لحظة مهمة في الرواية العربية . كانت - ولا تزال - للقارئ بعض الزاد في الحياة ، وبعض الزاد من الحياة ، وتلك هي المفارقة .

رأى : « عودة الروح » بين الفن الروائي والشعر

وبلغة المفارقة ما يبررها ، إذ إن الرواية تجمع إلى اللهنية ، التي بسطنا الحديث عنها في هذه الصفحات ، وجهاً إيجابياً ترده إلى امرين : الفنية والشعر .

بشهادة شراء النظارات ، كما أن حديث سنية وزنية على السطح (١) ، (٢٧٧) يتبنى بالرسالة التي تلقاها عصمن وهو في الريف ، ويعهد لها ، ونذكر ، أعيرها لآخرها ، تلك المصاحف الفنية الذكية ، المنتشرة في أنحاء النص . ومنها تأويل عصمن لرسالة زونية (٢) ، (٢٩) ، الذي يربح فيه الراوي إلى أبعد حد . وموقعه من سنية وهو يعيد إليها متديها (١٥٣) ؛ وكذلك بعض مواقف سنية من الرجال . في ذلك كله تظهر الثقات نفسية ذكية ، عس القاري من قريب .

كلها براعات فنية ، يعد بعضها مكتسبا جليدا ، يشد القاري إلى الرواية ، على الأقل ، يدفعه إلى ألا يقلت من إطلواها ، ويغيا بسطع ضوءه من الرواية جوهرها ، وهذا ما عبرنا عنه بكلمة شعر .

الشعر والغزمية :

تطل « عودة الروح » على الجمهور في أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، فطفا قراء اعتادوا الترواما من الفن الروائي أو القصصى كثيرة : ما سمي بالقصة الاجتماعية^(٥٦) ، ثم القصة القصيرة الناشئة ، ابتداء من عام ١٩١٤ على يد محمد تيمور^(٥٧) ، ثم المزهرة ازدهارا سريعا في أوائل العشرينيات قبل أن تغربوي في ريعانها^(٥٨) ، ثم ذلك النوع من الرواية التي ترد أصحابها وتغلبها في تصنيفها في الرواية أو القصة القصيرة^(٥٩) ، وأخيرا ذلك النمط من السيرة الذاتية في قالب يحول الاكتراب من الرواية^(٦٠) . أنواع متعددة ، إلا أنها تجتمع ، عند القارئ ، في نقطة يمتها هي الغضب من قدر الشعب ، لئوس وجهه وتقلقه ، والتأكد اللادع للتقاليد الاجتماعية والدينية ، على نحو يرتد على الشعب طعنا في قدرته على التحرر ، ثم لاحت الخطابة ، بلهجة الواضع الذي أحيانا ، على اعتناق القيم القديمة والذين لهمها . والقيم المستحدثة ، وعلى رأسها الوطنية . موقف يقول أصحابه إن الغلبة مت مصلبة الشعب ؛ فالشعب إذ يتحرر تتفتق قواه الداخلية ، وتكتمل إنسانيته ، وفي الإنسانية سعادة . ولسنا نشك في موقفهم هذا ، لا سيما أن معظمهم ، شأن معظم المثقفين ، اكتشف في أنفسهم فجأة ، كما في ظهور عصملي ، بعد ثورة عام ١٩١٩ ، فيات لا يلجأ إلا باسمه . غير أن هدفه لم يتحقق في الواقع إلا في صورة نقد سلمي ، في وصف يؤكد السلبات .

وتأت « عودة الروح » من خارج هذا التيار على الإطلاق ؛ تأتي بعكس هذا التيار ، لتؤكد الوجه الجميل في الشعب ، والممكن الجميل في الشعب كذلك . هنا ، إن الوجه الجميل قد حسنه ، بدرجات ، مبضع الجراح (الراوي) ، وإن الممكن الجميل زينه ، بما يفوق الواقع ، خيال الفنان ، لكن لهم هو أن اللمعة جليلة ، والمثاقيل مختلف . إنه منتقل بطن الشعب ، مزاياه الجميلة ؛ إمكاناته الدينية ، ليفتحها من الداخل كالبرعم من الوردة ، ويفتح لها ، بما ، بل يشتتها اتفاقا لا مجرد حوار بين منها تفق الأخلاقيات القديمة والمستحدثة ، أين منها أجود المثقفين ونقاد عصرهم في تشكيل الشعب وفق مثلهم وأوهامهم ؟ مد الأفاق ، وإزتياد العوالم ؛ فلكم هو الشعر ، والشعر انتصرت « عودة الروح » .

واضح أن الشعر هنا يتجاوز نسيج الرواية — بشكل عصور — في ذلك الحدث الأخير الذي يضفي أرواح النص بكامله فيمنحه إبعاده

الحقيقية ويختم الجلاء ، ويتجاوز — بشكل أوسع — في تلك اللغة التي دعوتها لغة الكتابة ؛ وما أحدث المشار إليه إلا ذروتها المطلقة ، وتجسيدها . وإذا كانت لغة الكتابة تشد القارئ دائما إلى ما وراء النص لئلا يستغرق فيه كتابا فقلت منه الأهم ، فإن الحدث الأخير هو الذي ، بطريقة عين ، يستجمع النص بأسره ليبدع بنسبه وتفسيره . ولذلك فنحن نرى أن « عودة الروح » خير مثال على الرواية التي تقرأ انطلاقاً من غايتها . ولا شك أن القارئ الراعي ، أو — فلتقل — القارئ المتلوق (أو المشاهد في قاعة المسرح) لا يستعرض — لسل الأحداث والمشهد إلا ويربطها في كل لحظة بذلك الحدث الأخير ، فتأتي مقاطع لغة الكتابة مراحل يستريح فيها لحظة خارج النص لينظر إلى الرواية من عل ، لينظر إليها كاملة مكتملة ، قبل أن يتابع السفر ويحس على الحدث الأخير ، يستمد المعنى منه . فالشاعر يتجمل إذن ضمن إطار السنية (لغة الكتابة متراكبة مع اللغة الأخرى) ، في إسام السنية . يأتي من خارج النص الأصلي ولا ينطلق منه . بذلك يجبر وجهه قليلا أو كثيرا ، إلا أنه ، مع ذلك ، ينفذ ضوءاً ولو باعنا من خلال المغالطات الخيرية المترجمة في روايات العصر .

هذا الشعر ينطلق من بقعة ضوء سطحت ؛ من شحنة طاقة انفجرت ذات يوم من عام البركات ١٩١٩ ، عام الثورة المصرية الثانية ، وأولها ثورة هرابي . فهو يجيل إذن إلى الشعور القومي أو الغزمية المصرية بالمعنى الذي كانت عليه آنذاك . بهذه الحلقة تتصل « عودة الروح » برواية أخرى تبوءت عند النقاد ، بفضل نهجها المصرية المسالمة ، مرتبة « الرواية العربية الأولى »^(٦١) ، صيت « زينب » لمحمد حسين هيكل ، الصادرة عام ١٩١٤ ، في ذلك المناخ الذي هيا كثره عام ١٩١٩ .

لا شك أن الفروق الفنية كثيرة بين الروايتين ، إلا أنها تلتقيان في الجوهر : ذلك الشعر المتجلى في الغزمية ، وإن اختلفت مظاهره : روعة الطبيعة للضرية ، وطبيعة الفلاح المصري في « زينب » ، و « قلب » الفلاح المصري صانع المعجزات في « عودة الروح » ، والمصيب أنه يأتي ، في الروايتين من خارج النص ، أو ما نص آخر مواز للنص الأصلي . ذلك ما عبر عنه نقاد رواية هيكل بالرومانسية ، وما نمتناه باللعينية في رواية الحكيم ، إلا أنه يكفي ليزنق بالعملون إلى درجة لم تبلغها الأعمال الأدبية الأخرى . وذلك بفجر كوكبية من الأسطلة .

فلذا كان الشعر (الغزمية) هو الذي ضمن نجاحها في تلك الفترة للتخليد بالقومية ، فملا يؤكد ذلك « ضمن الإطار الأدبي العربي ، أن مفهوم الرواية مطاط إلى حد كبير ، وأنه نسبي ، يقاس بحاجات كل عصر الروحية ، وما يتصوره كل عصر من أدبه ، أو ما يصله من أدب سواء ؟ وهنا نتصور أنه أن يعبر عن شعوره القومي ويبرره فقص ، فمجدد ؟ وألا يعنى ، من ثم ، أن الشكل وحده ، بكل بواعثه ، لا يصنع الرواية إن في الحظرت إلى الروح ؟ لم أنه يعنى — إذا تاتلنا القضية من الطرف الآخر — أن الموقف العربي من الجمال ، والجمال الأدبي بخاصة — أسقط على الرواية ، ذلك الفن السخيل عليه ، وحلها ما كان يراه في شعره ونثره التقليديين جمالا : تلك الخطابة التي تعدلخ الشعور وتطلفه ، وتلك السحر — وإن من البيان لسحرا — ، الذي يفتن الطلائع وإن كانت إلى الحلم من الواقع

أصيلة ، أو فلفلف... عوقاً من دعة الأصالة ، ورقصاً بأصدائها...
جدولة . وماذا لو كانت هذه الإجابة قيد التحقيق ؟ نبيأ ! (أقله
إنجاز ، قل عالم عرب ، على تراث تليد ، وإمكانات ثرة ، ويخطه
المرض . أه لو أن في الأدب ترواقاً ! - نص موز ليس للفراغة) .

أقرب ، الذي يوقد الطرب ، وإن بقي لدة آنية ويغنى الزمن ؟ ولذا
طرب لتلك الروايتين لما فيها ، بعكس ما سبقها وعاصرها ، من
شعر ؟ وماذا لو اجتمعت تلك التسلاّلات وأجودتها جيماً عند هذين
العملين ؟ إذن لكانت الإجابة عنها عملياً ، مفتاحاً لحلق رواية عربية

الهوامش :

- (١) رابع حل سيل للآل لا الحصر : ٢ ، ١٥ - ١٧ و ٣٩ - ٣٣ ...
- (١٢) رابع : R.Jakobson : *Essai de Linguistique generale* Minuit , 1963. Paris. chap. 11
- (١٣) هذه الفقرات من ترجمتنا : رد وإحالة و تقابل *referenciel* ، و انتمالية و تقابل *motivateur* : تمسية ، تقابل *Phatique* .
- (١٤) رابع خصيصاً : الحديث عن المحدث الهميم (١ ، ١٠٨ ، ...) ، الدهرة إلى الأكل ...
- (١٥) رابع : ١ ، ١٩٠ . وما دله إلى هذا الوقت هو قول سنة عنه إنه شبه عمله البلد ، يفرق واحد هو النظرات .
- (١٦) رابع : ترداد حتى جملة و هناك حق (١ ، ٣٣١) ، ونشده و هناك متعلها (٢ ، ٦٩٦) .
- (١٧) غامضة في ١ ، ٥٥ . هناك أيضاً مواقف أخرى : ميروك حين يعود إلى البيت بتظارتيه (١ ، ١٩١) ، سلم حين تكتشف رسالته إلى منسية (١ ، ٣٣١) ، حتى حين يلقى للقدم خبطة زنية (١ ، ١٨) .
- (١٨) رابع : ١ ، ٥٩ . هناك أيضاً مواقف أخرى : سلم بعد و فتشده و للشمية ...
- (١٩) رابع : ١ ، ٢٨ - ٣٩ . ويمكن كذلك مراجعة الحوار الذي يجري بعد أن يمرس سلم ميروك السرة (١ ، ٣٩) وكلمة المحدث البيشم (١ ، ١٠٩ ، ...) .

- (١) صفحة ٩ من كلمة مكتبة الآداب ومطبعها بالجلميز ، و للطبعة التمددية ، القاهرة . دون تاريخ . وهي طبعة بهزوين ، وسوف نسجل دالها إليها فنعلم مثلاً : ١ ، ٧ ، ٢ ، ٢١٥ للإشارة إلى الجزء الأول صفحة ٧ أو الجزء الثاني صفحة ٢١٥ .
- (٢) رابع : ١ ، ١٠٥ .
- (٣) تقابل بالترسية كلمة *Poetique* ، وقد يستأنس بها بكلمة و صناعة .
- (٤) رابع : Bourneuf et Queillet : *L'univers du roman*, PUF 1972, p. 57 - 61.
- G.Gennep : *Les frontieres du rect*. In : *Communications* N. 8 68 (1968).
- (٥) طبعاً ليس من الضروري أن ياتي الحوار (المقطع الثاني) بهذا الأسلوب المباشر ، فقد ياتي بأسلوب غير مباشر .
- (٦) رابع : حديث عيسى بن همام ، للموهلي ، وفيه مقاطع غير صورة بالعلماء .
- (٧) على الطاغية .
- (٨) رابع مسرحيات : مبرون النفاش ، ومطرب صبرخ ، ولي خليل الداني .
- (٩) وأشهرها روايات جرجي زيدان .
- (١٠) رابع روايات مصطفى لطفي المنفلوطي ، وجها مقول بصرف .

- (٢٠) راجع الإشارة رقم ٦ .
- (٢١) راجع في 1968 : T. Todorov : Poétique. Seuil. — التفرق بين الأساليب للبشر وغير البشر والروى stylo moonto .
- (٢٢) هو الروى الذى يورث فى أفعال الشخصيات كانه ولا يتنى عليه شيء وفيل
- ما جبره بالفرنسية بـ Narrateur omniscient .
- (٢٣) راجع على سبيل المثال الحصر : ٩ ، فصل ٢٧ تم ٧ ، فصل ١٢ وفيه حل الأكل مشكلات ...
- (٢٤) فى كتابه « الوجه والفتاح » فى الأدب ، بيروت ١٩٧٣ ، يأخذ محمود أمين العالم على المخرج تقيده بنص الحكيم ، وأصل فى ما ذهبنا إليه ما يفسر موقف المخرج .
- (٢٥) راجع : مطلع للتشكيل منذ مطلع الرواية وحتى للشهد الطندوسى (٢ ، ١٩٦) بل أساليب زمنية رفيعة مصطفى ، بل فساد مبروك نظاراته ...
- (٢٦) راجع : op. cit. chap. V. Bounaouf .
- (٢٧) تقيت بعد المراسم ، جدياً " بأهم المراسم التي تراه فيها هذه اللغة .
- (٢٨) راجع فى : R. Barthes et ... : Poétique de récit I. Seuil. 1977 .
- مثال W. P. Booth : Distance et point de vue .
- ولا سيما ما يتعلق باللغة بين الروى والشخصيات .
- (٢٩) راجع R. Jakobson : op. cit. "La Fonction poétique"
- (٣٠) راجع أيضاً : « مضطرب الجمجمة » (١ ، ١٩٦) ، « صلب رضى » (١ ، ٥٧) ...
- (٣١) راجع : ١ ، فصل ٧ حيث نذكر لمقاطع القصيدة ، ثم ٣١ - ٣٣ ، ومقاطع الخوارزمية للشارح إليه .
- (٣٢) عبر عنه مبروك بشرارة الظواهر زمنية بالتداول كانه .
- (٣٣) سنية « أفركت وجهها للآخى لاله » (٢ ، ١٩٤) . صعب هذا الإدراك للآخى .
- (٣٤) راجع ما قبل من النمذجة فى هذه الدراسة .
- (٣٥) « دهر أنه لم يجد فى رأسه الآن سوى صورة واحدة : مصر وسنية » (٢ ، ٧٧) .
- (٣٦) راجع ١ - ١٤٣ ، ١٤٤ .
- (٣٧) راجع كتاب R. Barthes et. 1 : op. cit. .
- فى مثال : W. Kayser : Qui raconte le roman ?
- من : L'auteur implicite
- (٣٨) راجع : الفقرة الثانية من ١ ، ٢ : « ولانظت هذه العبارة ... » .
- (٣٩) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
— محمود أمين العالم : « توثيق الحكيم للفكر والثنان » دار الشمس بيروت ١٩٧٥
— جورج طرابيشي : « لعبة الحلم والرواقع » ، دار التنسعة ، بيروت ، ١٩٧٥ .
(٤٠) شأنه فى ذلك شأن أكثر التحديدات الراجحة فى النقد عندنا مثل : رومانية ، واقية ، سيرة ذاتية ، وجدانية ...
(٤١) راجع كتابه للذكور أنفا .
(٤٢) راجع كتابه للذكور أنفا ١٣٧ .
(٤٣) المرجع نفسه ص ٣٦ .
(٤٤) المرجع نفسه ص ٤٠ .
(٤٥) المرجع نفسه ص ٧٨ والمتلفات المستشهد بها كلها من الحوار الدائر بين الحبرين .
(٤٦) راجع : عن البدو ١ ، ٢٥ - ٢٨ وعن الأكراد : كل تصرفات والده محسن .
(٤٧) نية القارىء فيها تنظر إليه أن هذا الخط لتحرف يشير إلى أن هذه العبارة تقرأ بطريقتين متلازمتين : « الملاحظة والبحث عنها » - « الملاحظة أو البحث عنها » .
"Image imageante et image limage" : راجع تصويره :
(٤٨) ما للمقاطع التي يستعمل بها جزء الرواية إلا اعتماد هذه اللغة .
(٤٩) راجع بعض قولها : « من أين يا حضرة العمدة الفلاح : أنا ألى ممتلك » (٢ ، ١٣) .
(٥٠) المرجع نفسه : مقدمة الكتاب .
(٥١) ورعا كان المخطوط أفضل مثل خا فى تلك الحقبة .
(٥٢) صدرت له فى مطلع العشرينات مجموعة قصص « ما تراه العيون » وكان قد نشرها فى « السفور » ابتداء من ١٩١٨ .
(٥٣) على يد محمود تيمور وحسن رشعانة حيد ويص من كؤوبا فيها بعد « للدرسة الحديثة » .
(٥٤) وأوضح مثال عليها : « رجب لندى » (لمحمود تيمور) .
(٥٥) طه حسين فى « الأيام » (١٩٢٩) ، للزائل فى « إسماعيل الكاتب » (١٩٣١) .
(٥٦) وقد أوفسنا فى مقالنا ونشر الرواية العربية بين النقد والأدبولوجية والنشور فى مجلة الأدب (عندنا ص ٧ - ٣ ، ١٩٨٠) أن موقفه التقاد هذا كان أولاً موقفاً عقائدياً لا أدبياً .

المجلد للشارح إلى فى المجلد ٢٧ :

مواضع لغة الكتابة

رموزها ثلاثة : جملة ، مبروك ، قلب ، حاك مرقعها .

١ - جملة : جزء أول ، صفحة ١٠ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ (مبروك ميم) ، ٤٥ (حسن مظم) ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٣٦٥ (فرقة) .

جزء ثان ، صفحة ٩ - ١٤ ، ٣٠ - ٣١ (الرضا وما) ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٧ - ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٣ - ٧٣ ، ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٦ .

٢ - قلب : جزء أول ، صفحة ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ - ١٣٤ ، ١٥٩ (إحسان) ، ٢٠٠ - ٢٠٣ ، ٢٠٥ - ٢١٠ ، ٢٥٢ .

جزء ثان ، صفحة ٣٠ - ٣٢ ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٨ - ٣٩ ، ٥٣ - ٦٣ ، ٧٤ ،

النص

نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش

اعتدال عثمان

ماذا يقول شعر محمود درويش ؟ وكيف يقول ما يقول ؟ وهل يمكن اختزال ذلك الشراء اللغوي الفاضح ، وتكتيف طاقة شعرية بركانية في عبارات بحث أو مقال يكون كالزبد الطافي فوق أمواج بحور الشاعر الحلابة الهادرة ؟

بكلمات أخرى ، ما العلاقة بين النص المبدع والنص النقدي ؟ وهل نسلم بأن النص النقدي « قول صلب قول » ، محكوم بأنه يأتي تالياً على النص الأول ، فيصبح استنطاقاً في الزمن الحاضر لماضٍ صامت ؟ صحيح أن الأمر كذلك ؛ لكن ماذا يحدث لو ولينا وجوهنا صوب الأفق البعيدة ؟ نبحر في فلك درويش ، ونلاند نجوم المألوف والجاهز ، ونكون بين برق بحوره وألقها ، ومعنا صحبة من نصوصه ، ونصوص أخرى غائبة^(١) ، ونصوص نحضر الآن ، ومنها نص يقتبس كلمات وهاجة لأوسكار وايلد نقول : « النقد يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد »^(٢) ، فلا يكتسب أهميته من اكتشافه لعلاقات العمل الفني وإضاءته فحسب ، وإنما تكون للنص النقدي إشعاعات ذاتية تنبثق مما يحمله من حنين لطرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبهياة الإنسان ومصيره .

وفي الحال يحضر نص آخر أكثر دلالة ، لناقد ومبدع في آن واحد ، يقول : « قد يكون النقد الأدبي - بوصفه علماً - عملاً إبداعياً ، مثله في ذلك مثل أي عمل علمي آخر : أعني وجود الإحساس ، وأحياناً نشوة الاكتشاف ؛ ذلك الضوء المباغت الذي يغمر الأشياء فيجعلها نفسها بدلالة مفاجئة .. تمثل حقيقة إنسانية أكثر صفاً . إنني ، لهذا السبب ، أعتبر النقد علماً ، وأعتبره ، في الوقت نفسه ، فناً أو نوعاً أدبياً »^(٣) .

وهل أرض واقع أكثر جهامة ترتطم بكلمات صحفية ، لكنها غير محفلة ، تتمثل في قول لوكاتش « إن كاتب المقال (يقصد المقال النقدي) مثال خالص لليشير بمن يأتي بعده ؛ إنه يقوم بالإعداد لشوة جمالية يكون من نتائجها ، وفي هذا وحده مفارقة ساخرة ؛ أن يصبح الناقد في موقع هامشي »^(٤) . ولابد عند الإعداد لتغيير القيم الجمالية ، أو حتى مجرد التفكير في التغيير ، من شحذ ملكات تبدو خاملة ما لم تتجاسر فتدفع بها إلى مهب رياح المجهول وأحاصيره .

التي يجتكم إليها الفن ويجاوزها فيما بعد ؛ وصحيح كذلك أنه يتحرك في بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم ، لكن

صحيح أن الناقد يتخذ من العمل الفني مادة أولية لبحثه ، يقوم بتحليلها وردّها إلى منابعها الأولى ، تمهيداً لاستخراج القيم

إنني أذهب إلى أبعد من ذلك ؛ إلى الأفق الذي أُلحَّ إليه الناقد المبدع الذي أشرت إلى حديثه منذ قليل ، وأغامر إذ أقول إن عملا علميا مثل كتاب « شخصية مصر . دراسة في عبقرية المكان » لجمال حمدان ، عمل إبداعي من طراز فريد . صحيح أن مجلدات الكتاب الأربعة الضخمة تتوافر فيها شروط البحث العلمي الموضوعي ، وتكشف عن عمق كبير وإساطة موسوعية ، بالإضافة إلى كم معرفي هائل ، ودقة في العرض ، وتوثيق للمادة . . الخ ، لكننا إذا ما قرأنا فصول الكتاب بدهنتنا حقيقة جليلة كالشمس ؛ حقيقة أنه في العمق السحيق من هذا الجهد الخارق تكمن بلور الفن العظيم في إهاب ذات مُلْهَمَة ، يظل حضورها المضمّر في ثأيا العمل العلمي حضورا غامرا أخذاً ، لا نستطيع أن نتحدّد مصدره ، وإنما تتساق معه ومع إحساس بنشأة الاكتشاف والتعرف البكر على شخصية مصر الاقتصادية ، وشخصية مصر البشرية ، وشخصية مصر التكاملية . . الخ ؛ إحساس لا يتركنا إلا وأطراف تلك الرؤية الشمولية قد تجمعت في بؤرة تشع بعشق صوفي لمصر ولذرات ترابها ؛ عشق يبلغ حد الفناء في ذلك الوطن العريق المتربع على عرش النيل .

من منا قرأ ولم ينفذ ذلك الإشعاع إلى الصميم من اتصاله ، فيزيده إكثانا بهذا الانتباه ؟
تُرى هل من طلع في القلم بعيدا عن محمود درويش وشعره ؟ في ظني أني أقرب كثيرا من شعر درويش ، هل حين يبدو أنني قد صرت شديدة البعد عنه ، ليس لأن جمال حمدان ومحمود درويش يتهلان معاً من نبع العشق الصوفي المتوحد إلى حد الفناء في الوطن ، وإن لجأ كل منهما إلى استخدام أدواته الخاصة ؛ أي ليس بسبب وحدة المطلق لكلهما هي الرغف من اختلاف السبل ، وإنما بسبب الجمع في شعر درويش وبين سبل تبلو مختلفة ، أو بعبارة أدق لسبب يتعلق بأيدئولوجية الخطاب الشعري عند درويش .

ولكن قبل أن نتعرف أيدئولوجية الخطاب الشعري عند درويش لابد من تحديد زاوية تناول في الخطاب النقدي ، بمعنى الموقع الذي يمتزج الناقد لتوجيه خطابه . لقد اقترح منذ قليل ، قراءة تنوع استطلاع النص ، ورفض الموضوع لأليات طرق التفسير الجاهزة ؛ لكن هذه القراءة الاستنتاجية ذاتها تتفاوت فتصل أحيانا في تناولها للنصوص الفنية الغنية التي تتميز برؤاها المركبة إلى مستوى الإبداع ، وتتوازي مع النص الفني إذا ما توافر للناقد أسس معرفي واضح ، يوجه نوع من الحس للملم .

ولا أزعّم أن قرائق التالية تنسب إلى هذا المستوى ؛ لكنني أتوجه إلى مستوى آخر ، قد تنجح فيه القراءة في إقامة حوار مع بعض عناصر العمل الفني ، فتتمنح محاولة فك رموز شفرة النص الفرصة لتشكيل قدرتها الخاصة فعمل الرموز وحل

الناقد ، خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه ، يدخل طرفا فاعلا في إعادة تشكيل هذه العلاقات ، وطرحها طرحا جديدا في نص نقدي ، يضيف عمقا جديدا للنص الأول ، يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعام .

وعلى حين تعدد القراءات النقدية فإنها تختلف في عمق الإضافة . ويتوقف الاختلاف على وضع الناقد بعملية التلقي ، والموقع الذي يتخله إزاء النص الذي يتاوله بالتقد ؛ فهناك على سبيل المثال ما يمكن أن يسمى بالقراءة « الاستنتاجية » التي تخرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة ، وتكتفى بالوقوف على حدود التلقي المباشر ، والموضوع للنص . لكن هذه القراءة ذاتها « لا تخلو أو يمكن أن تخلو من التأويل ، وإنما تخلو من الوضوح بما تقوم به من تأويل » (١) .

وهناك قراءة أخرى هي القراءة « الاستنتاجية » ، التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يجعلها أو يتحملها الخطاب . ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارئ ، ولقدرته على البناء . ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أعمال الاختيار ؛ فتتقدم أفكار بعضها ، وترجع أفكار غيرها ، أو تبرز جوانب ، ويغيب الضوء للسلط على جوانب أخرى ، حتى تصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار . ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف ، كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة . ويتنصّ حفز إرادة القارئ ، وإطلاق أعمال الاختيار والممارسة الواعية ، رفض آليات طرق التفسير المألوفة ، والوقوف عند تحوّل التلقي المباشر ، ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني ؛ وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها ، وإنما تتطلبها جماليات الفن ذاته ، جنما تقوم على رؤى مركبة للوجود ، لا تصلح نظرة أحادية خاضعة للنص لفرض مغاليق أسمره .

وإذا حولنا زاوية الرؤية في محاولة لتلمس الأفاق الرحبة ، ولكن في إطار ذلك المطلق نفسه ، وجدنا أن استطلاع النص والمشاركة في صممه لا يقتصران على الأعمال النقدية فحسب ، وإنما قد يمتدان إلى مجال أدبي آخر هو الترجمة ، في أرقى أشكالها ، حين تجاوز حدود النقل الأمين للنص ، وتصل إلى معاشية حميمة لأفكاره ، ولوجهة النظر التي يجعلها ؛ فمن منا قرأ ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية لدانتس ولم تجزه هزا عميقا تلك القدرة على النفاذ إلى الأصل ، والترحال الطليق في أحراشه ، والاحتراف بلهيب جسيمه ؟ وإذا بالرحلة الأدبية تنتهي وقد تركت إدراكا عميقا بأن المترجم قد استطاع أن يقتنص روح النص ويعيد خلقه في اللغة العربية ، وإذا بالمترجم يضيء في العقل والنفس ، فيخرج القارئ من مطهر المعرفة ، على حين تدخل الرحلة في نسج الفكر ، تعيد تشكيله .

الأول وهلة يبدو أن الشاعر لا يفرض حضوره من موقع المهيمن أو العلم ، أو من أي موقع سلطوي آخر ، ولكنه يختار موقعا غير محدد ، يتيح له الانتقال الحُر بين دور المتكلم و دور المتلقى . إنه داخل الأشياء وخارجها ، يتراوح بين العفوية والتلقائية الأسرة التي تكاد تكون روحا حيا ، والتخطيط المحكم لتفاعل يتم طوال الوقت ، بين القول والتلقى ، بين ما هو لفظي مجهور بارز الإيقاع ، وما هو نصي مكتوب ، لإيقاعه خفي كنبض القلب ، أو كسرمان الدم في المروق . إنه بذلك كله يجدد موضع النص في العالم ، كما يلْمُح في الوقت نفسه إلى طريقة التعامل مع النص قراءة ونقدا . ذلك هو تصويري المبدئي لأيدولوجية الخطاب الشعري عند محمود درويش .

وأيدولوجية الخطاب هي وجهة نظري عبر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه وموقفه من هذا الواقع ، فهي المعنى أو للدلول الذي يحمله الخطاب . ولكن الخطاب الشعري لا يتشكل من المدلول وحده ، وإنما يتشكل كذلك جماليا عن طريق وسائل أداء لغوية هي الدوال . وهذه الدوال لا تكون وسائل أداء عابدة يمكن أن تستخدم بطرق متماثلة لنقل وجهات النظر المختلفة ، بل إن كل فكرة أو معنى أو مدلول يخضع للدوال الصالحة للتعبير عنه . وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيدة قابلة تربطها شبكة علاقات معقدة ، فإنها تتكشف ، في الوقت نفسه ، عن الأيدولوجية المخبئة ، التي يريد الشاعر أن يحقق عن طريقها الاتصال الكلي عبر النص . وبناء على هذا التصور تكون وسائل الأداء أدوات أيدولوجية^(١) .

هذا كلام حول الشعر ، أو سباحة فضائية في منطقة انعدام الوزن ؛ أما الشعر ، ذلك الكوكب اللائع ، فما زال نائبا . الآن أدخل في مدار جاذبيته وأقرأ شعر درويش^(٢) ، فأجده يقول شيئا واحدا ، بسيطا ، عميقا ، ومعمجا : يقول شعر درويش :

«أنا لا أكون إلا في الأرض ، وكل وجودي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي ، لتكن الأرض داخل تكتبي وأكتيها» .

درويش ، إذن ، يسكن القصيدة ويشيد وطنه من الشعر ، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الوردية ، ويسط أرضه ، ويرفع سباهه ، ويشكل تقاليده ، وينفخ فيه مناهجه الأسبورية الحار ، ونسائم لياليه البحرية ، فتتشكل السطور درويا ومنازل ، والكلمات حصي وخرات تراب ، وتتجسد القصيدة - الأرض ، بقدمها وجليها ، بتبنيها وزيتونها وبريقها ودوالي العنب في قرأها النائية . يزرع فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعرير غير جسد ، تلتقي بين السطور الدوب برأس سرحان يتخرج إلى هرة بلا قرار ، تتعثر بكفوف ليست لها

شفرتها في الحياة بصورة عامة . وأوضح هذه النقطة فأقول إن إنتاج معنى النص الأدبي الذي يرتبط بتشكيل المعنى الكلي gestalt لهذا النص لا يشتمل فحسب على اكتشاف غير التشكل في هذا النص وحده ، ذلك البعد الذي يمكن أن يلتقطه قارئه يتمتع بخيال نشط ، ولكنه يشتمل كذلك على احتمال أن نستطيع نحن القراء أن نشكل أنفسنا ، وأن نكشف ما كان من قبل مروعا في وعينا^(٣) . والعمل الفني ، من هذا المنظور ، لا يقدم إشباعا لرغبات القارئ ، أو يداعب آمانيات غير محققة لديه ، وإنما يساعد القارئ على «تحديد قيمه ، ورعا يكون باعثا على استنارة رغبته ، أكثر من كونه تحقيقا لرغبة ما عن طريق آليات مجربة ينوب عنه فيها شخص آخر»^(٤) .

إن فعل القراءة ، أي التفكير في شيء لم نجره ، لا يعني فحسب فهم هذا الشيء ، وإدراك أبعاده إلى الحد الذي يؤدي إلى تشكيل شيء آخر في فاعلنا ، ولكنه يعني كذلك أن هذه الأفكار على حين تأخذ شكلا ما في وعينا ، تقوم في الوقت نفسه بتبني قدرتنا غير المتشكلة ، فتبدأ هذه الفترات ، خلال عملية حل شفرة الأفكار ، في النمو وفي تشكيل ذاتها ، لتعود تتشكل العمل الذي تقوم بعمل شفرته . وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا . وإذا كان نمو قدرات الإنسان في مجال معين ينتج عنه إسهام أكثر فاعلية وإيجابية في مجالات الحياة الأخرى ، كذلك فإن الوعي الذي يتم في مجال الدرس الأدبي لا يتصل بعشاكل الوحي الأخرى في المجال الاجتماعي والسياسي بشكل عام . ولكن لهذا جمالا آخر .

إن الوعي بجندلية عملية القراءة يجعلني في أقرب نقطة الآن من شعر درويش ، وفي حالة استعداد للبدء في محاولة إنتاج دلالة النص الشعري ، أي أن هناك حدث «قراءة - كتابة» سوف يبدأ ، وهذا الحدث يصدر عن «قارئ - كاتب» سوف يقوم بإنتاج الدلالة (أنا بوصفي كاتبه هذه السطور ، وأنت أيها القارئ الكريم ، أبنسها تكون الآن ، وفي غياب الذات المتكلمة ، فإنك تصبح ذاتا ؛ لأنك ما إن تقرأ عبارة «وأنت أيها القارئ الكريم» حتى تبدأ في تلقى الفكرة واستخلاصها واختيار الطريق التي تفضلها في تأويل الخطاب والاشتراك في إنتاج الدلالة) .

وفعل القراءة والكتابة حدث تال على حدث آخر هو الحدث المروى أو المفروض أو المجرى عنه ، أي القصيدة المكتوبة . وللقصيدة قائل هو صاحب الخطاب الشعري . والحقيقة إنه ليس قاتلا واحدا وإنما هو أصوات متعددة ، على نحو ما سوف يظهر في تحليل القصيدة التي سأتناولها بالدراسة . وإذا كنت قد حدثت موقع الذات المتكلمة الآن لحظة الكتابة ، فمن المهم عند هذه النقطة أن نتعرف بصورة مبدئية الموقع الذي يختاره درويش لتوجيه خطابه الشعري .

أصابع ، وبأشلاء تبين بالكاد أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية . تصعد معه الكرمل فترى البحر يتحول عنكما ، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة .

هكذا بدت في أرض درويش ، للمنتدة بامتداد شعره . لكن لابد بعد هذه السباحة الفضائية من الهبوط في بقعة يعينها تتيح رؤية تفصيلية أكثر تحليدا لجزء من هذا البراح الشعري الأخاذ . ولتكن بقعة الهبوط هي قصيدة «الأرض» في ديوان «أعراس»^(٩) .

تشكل قصيدة الأرض من خمسة مقاطع تأخذ أرقاماً هندية^(١٠) ، ومقاطع مساوية لما في العدد تأخذ أرقاماً عربية ، وعلى كل مقطع من المقاطع ذات الأرقام الهندية مقطع يحمل رقماً عربياً عائلاً للمقطع السابق عليه . ومقطع سادس آخر يحمل رقماً مزدوجاً ، هندياً وعربياً في الوقت نفسه . بحساب درويش تتكون القصيدة من اثني عشر مقطعا - إذا حسبنا المقطع الأخير مقطعين متداخلين - تمثل عدد شهور السنة . ولهذا الرقم دلالة في تخلق القصيدة الأرض على مدار عام شعري لا يقاس بمقاييس زمنا الضل .

ولا يقتصر التداخل في بنية القصيدة على تلك السمة الشكلية التي تظهر في المقطع الأخير ، ولكنه يشمل على مستويات عدة ، تظهر في أوضح صورها في الجمع بين الثرى والسردى من ناحية ، والثنائى من ناحية أخرى ، فالمقاطع ذات الأرقام الهندية تتميز بطبيعتها الثرية والسردية ، وتشتمل على خصائص السرد متمثلة في الاعتماد على نحو الحدث المرورى وتطوره كيفيا في المدى الزمني^(١١) ، كما تظهر في انبساط السطور الشعرية وتتابعها في أجزاء كاملة من المقطع ، بغير التزام بشكل ما من أشكال التقطيع الطباعي المتشادة أو المتكررة في الشعر الحديث ، ومع الحرص على خفاء الإيقاع في هذه الأجزاء ، وتخفيف الغسوة المسلط على الذات المتكلمة في الخطاب الشعري ، حل نحو يودى إلى التركيز على التفاعل بين المحاور السردية الرئيسية في القصيدة .

أما المقاطع ذات الأرقام العربية فتظهر فيها غنائية درويش الأسبانية العذبة ، وحسه الموسيقي العالي ، ويميز الإيقاع بصورة واضحة في تكرار كلمات وحروف يعينها ، وفي الاحتفاظ بجرم الغافية الموحدة في عدد من السطور القصيرة للتالية ، التي تحمل دلالات تقريرية مباشرة ، متزجة بمدح حملي ، تكون بمثابة تنويصات نغمية على الألحان الأساسية في المقاطع السردية ، تتقاطع وتتداخل معها عبر فضاء القصيدة .

* انظر نص القصيدة في نهاية البحث .

• الأرقام الهندية هي علامات الأعداد المعروفة ١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٠٧-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١-١١٢-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨-١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢-١٤٣-١٤٤-١٤٥-١٤٦-١٤٧-١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٨٨-١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٤-١٩٥-١٩٦-١٩٧-١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢-٢٠٣-٢٠٤-٢٠٥-٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦-٦٤٧-٦٤٨-٦٤٩-٦٥٠-٦٥١-٦٥٢-٦٥٣-٦٥٤-٦٥٥-٦٥٦-٦٥٧-٦٥٨-٦٥٩-٦٦٠-٦٦١-٦٦٢-٦٦٣-٦٦٤-٦٦٥-٦٦٦-٦٦٧-٦٦٨-٦٦٩-٦٧٠-٦٧١-٦٧٢-٦٧٣-٦٧٤-٦٧٥-٦٧٦-٦٧٧-٦٧٨-٦٧٩-٦٨٠-٦٨١-٦٨٢-٦٨٣-٦٨٤-٦٨٥-٦٨٦-٦٨٧-٦٨٨-٦٨٩-٦٩٠-٦٩١-٦٩٢-٦٩٣-٦٩٤-٦٩٥-٦٩٦-٦٩٧-٦٩٨-٦٩٩-٧٠٠-٧٠١-٧٠٢-٧٠٣-٧٠٤-٧٠٥-٧٠٦-٧٠٧-٧٠٨-٧٠٩-٧١٠-٧١١-٧١٢-٧١٣-٧١٤-٧١٥-٧١٦-٧١٧-٧١٨-٧١٩-٧٢٠-٧٢١-٧٢٢-٧٢٣-٧٢٤-٧٢٥-٧٢٦-٧٢٧-٧٢٨-٧٢٩-٧٣٠-٧٣١-٧٣٢-٧٣٣-٧٣٤-٧٣٥-٧٣٦-٧٣٧-٧٣٨-٧٣٩-٧٤٠-٧٤١-٧٤٢-٧٤٣-٧٤٤-٧٤٥-٧٤٦-٧٤٧-٧٤٨-٧٤٩-٧٥٠-٧٥١-٧٥٢-٧٥٣-٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦-٧٥٧-٧٥٨-٧٥٩-٧٦٠-٧٦١-٧٦٢-٧٦٣-٧٦٤-٧٦٥-٧٦٦-٧٦٧-٧٦٨-٧٦٩-٧٧٠-٧٧١-٧٧٢-٧٧٣-٧٧٤-٧٧٥-٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨-٧٧٩-٧٨٠-٧٨١-٧٨٢-٧٨٣-٧٨٤-٧٨٥-٧٨٦-٧٨٧-٧٨٨-٧٨٩-٧٩٠-٧٩١-٧٩٢-٧٩٣-٧٩٤-٧٩٥-٧٩٦-٧٩٧-٧٩٨-٧٩٩-٨٠٠-٨٠١-٨٠٢-٨٠٣-٨٠٤-٨٠٥-٨٠٦-٨٠٧-٨٠٨-٨٠٩-٨١٠-٨١١-٨١٢-٨١٣-٨١٤-٨١٥-٨١٦-٨١٧-٨١٨-٨١٩-٨٢٠-٨٢١-٨٢٢-٨٢٣-٨٢٤-٨٢٥-٨٢٦-٨٢٧-٨٢٨-٨٢٩-٨٣٠-٨٣١-٨٣٢-٨٣٣-٨٣٤-٨٣٥-٨٣٦-٨٣٧-٨٣٨-٨٣٩-٨٤٠-٨٤١-٨٤٢-٨٤٣-٨٤٤-٨٤٥-٨٤٦-٨٤٧-٨٤٨-٨٤٩-٨٥٠-٨٥١-٨٥٢-٨٥٣-٨٥٤-٨٥٥-٨٥٦-٨٥٧-٨٥٨-٨٥٩-٨٦٠-٨٦١-٨٦٢-٨٦٣-٨٦٤-٨٦٥-٨٦٦-٨٦٧-٨٦٨-٨٦٩-٨٧٠-٨٧١-٨٧٢-٨٧٣-٨٧٤-٨٧٥-٨٧٦-٨٧٧-٨٧٨-٨٧٩-٨٨٠-٨٨١-٨٨٢-٨٨٣-٨٨٤-٨٨٥-٨٨٦-٨٨٧-٨٨٨-٨٨٩-٨٩٠-٨٩١-٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤-٨٩٥-٨٩٦-٨٩٧-٨٩٨-٨٩٩-٩٠٠-٩٠١-٩٠٢-٩٠٣-٩٠٤-٩٠٥-٩٠٦-٩٠٧-٩٠٨-٩٠٩-٩١٠-٩١١-٩١٢-٩١٣-٩١٤-٩١٥-٩١٦-٩١٧-٩١٨-٩١٩-٩٢٠-٩٢١-٩٢٢-٩٢٣-٩٢٤-٩٢٥-٩٢٦-٩٢٧-٩٢٨-٩٢٩-٩٣٠-٩٣١-٩٣٢-٩٣٣-٩٣٤-٩٣٥-٩٣٦-٩٣٧-٩٣٨-٩٣٩-٩٤٠-٩٤١-٩٤٢-٩٤٣-٩٤٤-٩٤٥-٩٤٦-٩٤٧-٩٤٨-٩٤٩-٩٥٠-٩٥١-٩٥٢-٩٥٣-٩٥٤-٩٥٥-٩٥٦-٩٥٧-٩٥٨-٩٥٩-٩٦٠-٩٦١-٩٦٢-٩٦٣-٩٦٤-٩٦٥-٩٦٦-٩٦٧-٩٦٨-٩٦٩-٩٧٠-٩٧١-٩٧٢-٩٧٣-٩٧٤-٩٧٥-٩٧٦-٩٧٧-٩٧٨-٩٧٩-٩٨٠-٩٨١-٩٨٢-٩٨٣-٩٨٤-٩٨٥-٩٨٦-٩٨٧-٩٨٨-٩٨٩-٩٩٠-٩٩١-٩٩٢-٩٩٣-٩٩٤-٩٩٥-٩٩٦-٩٩٧-٩٩٨-٩٩٩-١٠٠٠-١٠٠١-١٠٠٢-١٠٠٣-١٠٠٤-١٠٠٥-١٠٠٦-١٠٠٧-١٠٠٨-١٠٠٩-١٠١٠-١٠١١-١٠١٢-١٠١٣-١٠١٤-١٠١٥-١٠١٦-١٠١٧-١٠١٨-١٠١٩-١٠٢٠-١٠٢١-١٠٢٢-١٠٢٣-١٠٢٤-١٠٢٥-١٠٢٦-١٠٢٧-١٠٢٨-١٠٢٩-١٠٣٠-١٠٣١-١٠٣٢-١٠٣٣-١٠٣٤-١٠٣٥-١٠٣٦-١٠٣٧-١٠٣٨-١٠٣٩-١٠٤٠-١٠٤١-١٠٤٢-١٠٤٣-١٠٤٤-١٠٤٥-١٠٤٦-١٠٤٧-١٠٤٨-١٠٤٩-١٠٥٠-١٠٥١-١٠٥٢-١٠٥٣-١٠٥٤-١٠٥٥-١٠٥٦-١٠٥٧-١٠٥٨-١٠٥٩-١٠٦٠-١٠٦١-١٠٦٢-١٠٦٣-١٠٦٤-١٠٦٥-١٠٦٦-١٠٦٧-١٠٦٨-١٠٦٩-١٠٧٠-١٠٧١-١٠٧٢-١٠٧٣-١٠٧٤-١٠٧٥-١٠٧٦-١٠٧٧-١٠٧٨-١٠٧٩-١٠٨٠-١٠٨١-١٠٨٢-١٠٨٣-١٠٨٤-١٠٨٥-١٠٨٦-١٠٨٧-١٠٨٨-١٠٨٩-١٠٩٠-١٠٩١-١٠٩٢-١٠٩٣-١٠٩٤-١٠٩٥-١٠٩٦-١٠٩٧-١٠٩٨-١٠٩٩-١١٠٠-١١٠١-١١٠٢-١١٠٣-١١٠٤-١١٠٥-١١٠٦-١١٠٧-١١٠٨-١١٠٩-١١١٠-١١١١-١١١٢-١١١٣-١١١٤-١١١٥-١١١٦-١١١٧-١١١٨-١١١٩-١١٢٠-١١٢١-١١٢٢-١١٢٣-١١٢٤-١١٢٥-١١٢٦-١١٢٧-١١٢٨-١١٢٩-١١٣٠-١١٣١-١١٣٢-١١٣٣-١١٣٤-١١٣٥-١١٣٦-١١٣٧-١١٣٨-١١٣٩-١١٤٠-١١٤١-١١٤٢-١١٤٣-١١٤٤-١١٤٥-١١٤٦-١١٤٧-١١٤٨-١١٤٩-١١٥٠-١١٥١-١١٥٢-١١٥٣-١١٥٤-١١٥٥-١١٥٦-١١٥٧-١١٥٨-١١٥٩-١١٦٠-١١٦١-١١٦٢-١١٦٣-١١٦٤-١١٦٥-١١٦٦-١١٦٧-١١٦٨-١١٦٩-١١٧٠-١١٧١-١١٧٢-١١٧٣-١١٧٤-١١٧٥-١١٧٦-١١٧٧-١١٧٨-١١٧٩-١١٨٠-١١٨١-١١٨٢-١١٨٣-١١٨٤-١١٨٥-١١٨٦-١١٨٧-١١٨٨-١١٨٩-١١٩٠-١١٩١-١١٩٢-١١٩٣-١١٩٤-١١٩٥-١١٩٦-١١٩٧-١١٩٨-١١٩٩-١٢٠٠-١٢٠١-١٢٠٢-١٢٠٣-١٢٠٤-١٢٠٥-١٢٠٦-١٢٠٧-١٢٠٨-١٢٠٩-١٢١٠-١٢١١-١٢١٢-١٢١٣-١٢١٤-١٢١٥-١٢١٦-١٢١٧-١٢١٨-١٢١٩-١٢٢٠-١٢٢١-١٢٢٢-١٢٢٣-١٢٢٤-١٢٢٥-١٢٢٦-١٢٢٧-١٢٢٨-١٢٢٩-١٢٣٠-١٢٣١-١٢٣٢-١٢٣٣-١٢٣٤-١٢٣٥-١٢٣٦-١٢٣٧-١٢٣٨-١٢٣٩-١٢٤٠-١٢٤١-١٢٤٢-١٢٤٣-١٢٤٤-١٢٤٥-١٢٤٦-١٢٤٧-١٢٤٨-١٢٤٩-١٢٥٠-١٢٥١-١٢٥٢-١٢٥٣-١٢٥٤-١٢٥٥-١٢٥٦-١٢٥٧-١٢٥٨-١٢٥٩-١٢٦٠-١٢٦١-١٢٦٢-١٢٦٣-١٢٦٤-١٢٦٥-١٢٦٦-١٢٦٧-١٢٦٨-١٢٦٩-١٢٧٠-١٢٧١-١٢٧٢-١٢٧٣-١٢٧٤-١٢٧٥-١٢٧٦-١٢٧٧-١٢٧٨-١٢٧٩-١٢٨٠-١٢٨١-١٢٨٢-١٢٨٣-١٢٨٤-١٢٨٥-١٢٨٦-١٢٨٧-١٢٨٨-١٢٨٩-١٢٩٠-١٢٩١-١٢٩٢-١٢٩٣-١٢٩٤-١٢٩٥-١٢٩٦-١٢٩٧-١٢٩٨-١٢٩٩-١٣٠٠-١٣٠١-١٣٠٢-١٣٠٣-١٣٠٤-١٣٠٥-١٣٠٦-١٣٠٧-١٣٠٨-١٣٠٩-١٣١٠-١٣١١-١٣١٢-١٣١٣-١٣١٤-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧-١٣١٨-١٣١٩-١٣٢٠-١٣٢١-١٣٢٢-١٣٢٣-١٣٢٤-١٣٢٥-١٣٢٦-١٣٢٧-١٣٢٨-١٣٢٩-١٣٣٠-١٣٣١-١٣٣٢-١٣٣٣-١٣٣٤-١٣٣٥-١٣٣٦-١٣٣٧-١٣٣٨-١٣٣٩-١٣٤٠-١٣٤١-١٣٤٢-١٣٤٣-١٣٤٤-١٣٤٥-١٣٤٦-١٣٤٧-١٣٤٨-١٣٤٩-١٣٥٠-١٣٥١-١٣٥٢-١٣٥٣-١٣٥٤-١٣٥٥-١٣٥٦-١٣٥٧-١٣٥٨-١٣٥٩-١٣٦٠-١٣٦١-١٣٦٢-١٣٦٣-١٣٦٤-١٣٦٥-١٣٦٦-١٣٦٧-١٣٦٨-١٣٦٩-١٣٧٠-١٣٧١-١٣٧٢-١٣٧٣-١٣٧٤-١٣٧٥-١٣٧٦-١٣٧٧-١٣٧٨-١٣٧٩-١٣٨٠-١٣٨١-١٣٨٢-١٣٨٣-١٣٨٤-١٣٨٥-١٣٨٦-١٣٨٧-١٣٨٨-١٣٨٩-١٣٩٠-١٣٩١-١٣٩٢-١٣٩٣-١٣٩٤-١٣٩٥-١٣٩٦-١٣٩٧-١٣٩٨-١٣٩٩-١٤٠٠-١٤٠١-١٤٠٢-١٤٠٣-١٤٠٤-١٤٠٥-١٤٠٦-١٤٠٧-١٤٠٨-١٤٠٩-١٤١٠-١٤١١-١٤١٢-١٤١٣-١٤١٤-١٤١٥-١٤١٦-١٤١٧-١٤١٨-١٤١٩-١٤٢٠-١٤٢١-١٤٢٢-١٤٢٣-١٤٢٤-١٤٢٥-١٤٢٦-١٤٢٧-١٤٢٨-١٤٢٩-١٤٣٠-١٤٣١-١٤٣٢-١٤٣٣-١٤٣٤-١٤٣٥-١٤٣٦-١٤٣٧-١٤٣٨-١٤٣٩-١٤٤٠-١٤٤١-١٤٤٢-١٤٤٣-١٤٤٤-١٤٤٥-١٤٤٦-١٤٤٧-١٤٤٨-١٤٤٩-١٤٥٠-١٤٥١-١٤٥٢-١٤٥٣-١٤٥٤-١٤٥٥-١٤٥٦-١٤٥٧-١٤٥٨-١٤٥٩-١٤٦٠-١٤٦١-١٤٦٢-١٤٦٣-١٤٦٤-١٤٦٥-١٤٦٦-١٤٦٧-١٤٦٨-١٤٦٩-١٤٧٠-١٤٧١-١٤٧٢-١٤٧٣-١٤٧٤-١٤٧٥-١٤٧٦-١٤٧٧-١٤٧٨-١٤٧٩-١٤٨٠-١٤٨١-١٤٨٢-١٤٨٣-١٤٨٤-١٤٨٥-١٤٨٦-١٤٨٧-١٤٨٨-١٤٨٩-١٤٩٠-١٤٩١-١٤٩٢-١٤٩٣-١٤٩٤-١٤٩٥-١٤٩٦-١٤٩٧-١٤٩٨-١٤٩٩-١٥٠٠-١٥٠١-١٥٠٢-١٥٠٣-١٥٠٤-١٥٠٥-١٥٠٦-١٥٠٧-١٥٠٨-١٥٠٩-١٥١٠-١٥١١-١٥١٢-١٥١٣-١٥١٤-١٥١٥-١٥١٦-١٥١٧-١٥١٨-١٥١٩-١

فعل إحصاء بشري للأرض . هنا يصبح الشاعر ، الناطق بصوت الجماعة ، هو العابد والعبود ، هو الكاهن والشعيرة ؛ هو القرين والمليح ، وهو قنص أقداس الوطن الذي يحرق حوله البخور وتتصاعد داخله الأنشيد مرددة لأصداة شعائر العبادات الوثنية فحسب ، بل تاريخياً الديانات السملوية الثلاث ، مكتفة في ترميمة واحدة ، ترفع إلى أرض الأنياب .

إن شهر آذار في هذا المقطع يؤذن باستيقاظ الخيل ؛ والخيل ترتبط في قاموس درويش الشعرى بـإصحاحات جنسية واضحة^(١٥) . وتشكل نغمة الخيل والتنويعات المصاحبة لها سطرا شعريا مفصليا ، يربط بين المستويات المتعددة للبعد الدلني في هذا المقطع . وتظهر هذه النغمة مرتين في صيغة متماثلة وفي شهر آذار تستيقظ الخيل /سبدك الأرض . وفيما بين الصيغة الأولى والثانية ينتزع النص على تناخل المستويات الدلنية إلى جانب التداخل في الصيغة نفسها بين صوت الزمان وصوت المكان في بعدها المطلق ، فتظهر ألفاظ مثل والبخور ، الهياكل ، نشيد ، وعبارات مثل وأنياب فلسطين ، خروج المسيح من الجرح والريح ، صعود الفتي العربي إلى الحلم والقدس .

وتظهر النغمة ذاتها في تنويع مصاحبة ، تظهر في «القمع اللولبية تسطعها الخيل» ، كى تستدعي مرة أخرى المستوى الدلني الذى يلحم إلى صعود الفتي العربي في معراج النبوة ، فيربط به «سجادة للصلاة السريعة» . وتعود نغمة الخيل في صورة مركبة ، تندمج فيها العلاقات بين الزمان والحين والأرض وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنبس . إن الخيل التى استيقظت في شهر وأذار تنطلق في عصفوان قوى الطبيعة ، تصهل برغبة شقية لتخصيب الحياة ويعتجها . وتستجيب الأرض لتزويج أشجارها في شهر آذار . وفي آذار كذلك ينخفض البحر من أرض الوطن ، ويستغنى الجنبس في شجر الساحل العربي . ويبدو الشاعر الأرض أن تنغمسه بالحصب وأرجوك - سبدك الأرض - أن تسكنيني وأن تسكنيني صهيلك . ويصهر صوت الشاعر مع الأصوات الأخرى فيصبح جزءا من الحدث الكونى ، وجزءا من طلائع الحصب الكامنة في أرض الوطن ، فيكون «هذا ربيى العلبيى / هذا ربيى الهالى» .

وفي المقطع (٥) يتغرس درويش في شهر آذار ويظل في مفتقر الفصول الأربعة شاهدا على الحدث الكونى ، ويلتقي في ذلك الزمن نفسه بشاعر آخر هو ت. س. إليوت Eliot ، فيستحضر نغمة شهيرا له هو نص قصيدة الأرض الخراب The Waste Land وبالتحديد مطلع القصيدة ، إذ يقول April is the cruelest month ، لكن درويش يعدل المطلع بقوله : «آذار أقسى الشهور» . إن هذا التعديل يتشبه مع السياق العام للقصيدة ، من ناحية ، لكنه يهدف ، من ناحية ثانية تكسب أهمية قصوى في هذا السياق نفسه ، إلى إزاحة النص الخلاب من

يشكل الزمن في بعده جلدرا عميقا يتغلغل في مقاطع النص ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التى تتسج حول الأرض ، ويدخل صوت الأرض في قرار اللحن الأساسى الثانى ليقول «أسرارها الدموية» ، التى تخاطب بدورها متلفعة موزعة في العقل الجمعى ، حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الألهة^(١٦) ، وترتبط في الوقت نفسه بأسرار دماء فلسطينية لبنت خمس «افتتحن تشيد التراب» الفلسطينية في تلك المساحة المستطيلة على الخريطة ، وترتبط كذلك بقعة محددة من الوطن - «باب مدرسة ابتدائية» . ومع افتتاح تشيد الوطن يدخل صوت الجواب في اللحن الأساسى الثانى .

وما إن يتم دخول اللحنين الأساسيين في مفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر متوحدا بالأرض في بعدها الكونى والوطنى وأنا الأرض ، ومزجا بين القرار والجواب في اللحن الأساسى الثانى . ولا يكون ظهوره بصيغة التكلم المفرد فحسب ، وإنما يظهر كذلك متوحدا مع الجماعة في «ستطردهم» . وعلى حين يمثل الشاعر صوت القرار في هذا اللحن ، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة عمودية في القصيدة ، طرفاها أنا - أنت ، ومركزها الأرض . ويكون بذلك قد مهد لدخول صوت الجواب في اللحن ، وهو صوت خديجة . وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية «الأرض أنت» ، وترتبط من ناحية ثانية بالفتيات الخمس ، كما سوف يظهر في تحليل القصيدة . ويؤدى دخول هذا الصوت إلى افتتاح النص على بعد نبوى يحمل بالروا . لكن صوت خديجة يظل ، على الرغم من ذلك ، وثيق الصلة بتفاصيل الحياة اليومية : «ولا تغلنى الباب» ، «وإنما الزهور» ، و «جبل الغسيل» . ويقوم هذا اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة في تألف هارمونى ، تمتد بامتداد القصيدة .

الآن آى إلى نظرة تفصيلية ، فأتبع دخول هذه الألحان بصورة كاملة قدر الإمكان إلى القصيدة .

يتوزع دخول الزمن في قرار اللحن الأول على النحو التالى :

1. وفي شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها ، المقطع ١ .
2. وفي شهر آذار تكشف الأرض أسرارها ، المقطع ٢ .
3. وفي شهر آذار زويجت الأرض أشجارها ، المقطع ٣ .
4. وفي شهر آذار أحرقرت الأرض أزهارها ، المقطع ٤ .

ويلاحظ أن هذه الترتيبة التى ترفع إلى الأرض في موسم الحصب تأثر كلها في نهاية المقاطع السردية التى وردت فيها . ولا يقتصر ظهور صوت الزمن في بعده المطلق في المواضع السابقة وحدها ، وإنما يظهر بصورة مكتفة في المقطع رقم (٣) ، الذى يشكل مع المقطع رقم (3) وحدة تقع في المنتصف من القصيدة وفى المركز منها ، إذا استثنينا للمقطع المزودج الأخير ، حيث تصل الموزونة إلى ذروة التمازج والتدفق اللحى في قوة وسرعة فائقة . أما في المقطع رقم (٣) فيصاعد البحر الشعائرى الاحتفالى ليتوج

عشرات الوجوه . هما وجهان يشكلان مع الزمن خلفية لوحة الطفولة .

وفي شريات فرشاة سوية تكتمل اللوحة التي لا تشتمل على تفاصيل كثيرة ؛ مجرد زهرة ، وقمر أرجواني مخنوق ، حضور الشاعر المفرد . - الجمع يلف اللوحة في غلالة أثرية ، تبين من خلالها ألوان وتخطيط تكشف عن حدث عادي بسيط ، يكاد يكون في حقيقة الأمر لا حدث . «كنت أحب (جراح الحبيب) وأجمعه في جيبي ، فتدبل عند الظهيرة» . وعلى الرغم من هذه البساطة المذهلة يقوم الحدث باختزال مرحلة الصبا في ثلاث جمل مشعة ، تمتد إشعاعاتها المتواشجة في أغوار الذاكرة . كما أنه يشتمل على دلالات أخرى تكلف الجو القائم في هذا الجزء من المقطع . إن الجملة المشحونة «جراح الحبيب» تشير إلى اسم من أساء الزهرة القرمزية الأسطورية التي انبثقت من دماء أدونيس ، إله الحبب الفينيقي المقتول على جبل لبنان ، وتفتح في منطقة الشام في عيد الفصح ، أي خلال شهر آذار من كل عام^(٢٠) . وبالإضافة إلى ذلك يرتبط اسم الزهرة «جراح الحبيب» بكلمات وأفعال أخرى ، تقضى إلى معاني الدماء والموت ، وتشتمل في وحروب ، القبور ، الرصاص ، ينكسر ، فيسقط» . إن درويش يجعل من تفتح زهرة وذبولها حدثا لا يفل أهمية عن رقة جناح فراشة ، ربما تكون قد حطت ، لجزء من ثانية ، على زهرة يرتقال في بياردة نائية بقرية فلسطينية ما يزال تراجها عالقًا بأحذية الطفولة .

وما إن تستيقظ الذكريات حتى تبدأ في الانهيار ، ويتحول الضمير المفرد إلى صيغة الجمع في «تفتد ، فينا ، نكتشف ، ولينا ، ندخل» (تتكرر أربع مرات) . ولا يقطع انهيار الذكريات الجماعية في هذا الجزء غير صيغة المتكلم المفرد مرة واحدة . لكن انبلاج الذكريات ليس وضاحا كفضوه النهار بل ضبابيا ؛ «ذلك لأن الوقت «عشاء» ، أي أول الظلام» . فالذكريات إذن غائمة لأنها تبليغ «من اللغة العربية» أي أنها تستمدع عن طريق اللغة وليس التواجد الفعلي في أماكن حدوثها ؛ ولأن الضمير ليكني مخنوق ؛ ولأن الزمان يمر عليها فتسقط في القلب سهوا ، وتصبح مطاردة بالنسيان . والنسيان خطر يهدد حياة الذكريات وينذر بضياعها .

ولا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفر منه وتسقط في جيوب الفائقين ؛ لأن الوطن ليس جغرافيا فحسب ، وإنما هو كذلك حالة ذهنية ؛ فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وحث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها في الذاكرة . ووسيلة هي اللغة ؛ وحركته في الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التناهي . إنه يركز على الزمان والمكان ، ويتوحد مع جيله في شهر آذار عند في الأرض/في شهر آذار تنتشر الأرض فينا» . ثم يطلق النتان هوس الذكريات الجماعية فتجرب الأماكنا بفرحة الصبا ، تستوقفها «مواعيد غامضة» ، وتقابها باكتشاف

بؤرة الاهتمام ، وإحلال نسق آخر من العلاقات مكان نسق العلاقات في قصيدة إليوت ، وإن لم تلغ هذه الإزاحة التفاعل بين النصين^(٢١) . ويستهدف هذا النسق الأخير تشكيل صورة ذهنية قائمة على التدهاي وخلق إيماءات قوية تشي بوضع الإنسان المعاصر وما يمكنه من أنواع الانقسام وأشكال الانهيار والجذب والعقم التي تحجم على علاقته بالعالم ، وتتمتع العصر بتحلل القيم الإنسانية . أما درويش فإنه يدفع إلى الصداقة بنسق علاقات يقوم أساسا على التداخل والتلاحم في مقابل الانفصال والتحلل في النسق الأول ، ويصبح النص الغائب في هذا السياق معادلا للواقع المتناحر الممزق ، على حين تلتهم أطراف القصيدة مشكلة وحلة متماسكة ومتجانسة في الزمان والمكان .

وإذا تبعنا صورت الزمان الفلسطيني في جواب اللحن الأساسي الأول وجدنا أنه بعد أن يظهر في المفتح في المقطع (١) يعاود الظهور في المقطع (٢) ، نابضا بشبهة أوتار الكمان حين تنزف أنغام الذكريات . والذكريات هنا تحمل خصائص السيرة الذاتية ؛ لكنها سيرة ذاتية تدمج الخاص في العام عن طريق استخدام الضمائر ؛ فيستقل الخطاب من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع في سهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية ، على حين يربط هذه السيرة للزوجة بأحداث تاريخية واقعية . إنه يقوم بتفتيت الماضي ويعثره كي يعيد بنائه ، ويعيد حفر التاريخ ، تاريخه الشخصي وتاريخ فلسطين ، على جدران ذاكرته وذاكرة الوطن وذاكرة الضمير العربي ، فيبدأ المقطع على النحو التالي :

«وفي شهر آذار ، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب ، ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء» .

إن آذار الذي يولد معه الحبيب في كل عام يسجل هنا ميلاد طفل فلسطين اسمه «السرى الوحيد محمود درويش»^(٢٢) ، أما اسمه الأصلي فإنه اسم أطفال جبل كامل ولد في فلسطين وقبل ثلاثين عاما وخمس حروب ؛ لطفولته إذن لا تخصه وحده ، وإنما هي طفولة جماعية ، عاشت مرحلة خيم فيها الموت وتكسبت القبور . وفي قلب الموت ، ووسط الحصار ، يومض حشيش القبور . وتأتي الإضاءة هنا مباغتة فتعرف أن الميلاد حدث رمزي وواقعي في الوقت نفسه ؛ إذ يقول : «أبي كان في قبضة الإنجليز ، وأمي تربي جدليتها ، وامتدادى على العشب» . فسحالب مثل آلاف الآباء المحققين الذين كانوا في قبضة الإنجليز ، لكنه قد يكون أيوب أو الشعب المثل ؛ أما الأم فقد تكون ناعسة التي تبغ جدائلها لقلع قوت يوم لوليدها الذي يمتد على العشب ، وقد تكون حفيذة نساء فينيقية اللال كن يقعدن جدائلهن قربانا في معبد الربة عشتار في حيد الحبيب ، وقد تكون أي أم عادية . إنها في نهاية الأمر وجهان فلسطينيان بغير ملامح محددة ، لكنها ملامح تتطابق - على الرغم من ذلك - مع

وبين الزمن الكوني والزمن الفلسفي ، أو هو الدلالة المشتملة على تملّج هارموني بالغ التجانس .

إن رغبة درويش في التوحد بالأرض ، كما ظهرت في جواب اللحن الأساسي الثاني ، تستطلي هذا التوق ذاته ، وصولاً إلى توحيد أصق مع القوى الباعثة للحسب ، والحاملة لبذور الفلاح ، تلك هي عناصر الطبيعة التي يقيم لزواجها عرساً في المقطع (٥) . وفي مواجهة ارتباط فيزيائي بقوى الطبيعة ، مثلاً يرتبط الشهيقي بالزفير ، فإن سيوف العالم تنكسر وأي سيف سيغير بين شهيق و بين زفير ولا يتكسر ! . وكما يصح من المحال حسب الريح وجس المطر ولسبب الشمس إشعاعاتها والثرية سر النباه ، فإنه ما من قوة أرضية يمكن أن تحول بين الشاعر وانطلاقه إلى عتائه والزراعي في ذروة الحب ؛ إلى عمر أصر لا يشيخ ولا يحاصر ؛ عمر الأرض وما عليها من مظاهر الحياة النباتية الغضة المتجددة في كل دورة من دورات الفصول .

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقا افتراضيا إلى ما هو ماضى ، فالأرض عنده لا تحد بحدود الأرض ذاتها ، أي حدودها الفعلية على الخريطة ، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وفنية ، كما أشرت من قبل ، لها امتدادات لا نهائية في المطلق . إنه «يبي» للمطلق حاسة تتعايش مع اليومي الذي يصعب التعايش معه^(١٧) . لكن هذا المطلق يظل في مجال الممكن الذهني وليس الممكن الفعل . لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة في جانبها الطبيعي وفاشتيكي باتانات^(١٨) ، أو في جانبها البشري «انتفاضة جسمي» يفضي إلى دلالة حلمية «وودة حلمي إلى جسدي» . بكلمات أخرى أقول إنه على حين يستخدم دوال تحمل مدلولات حسية واقعية ، سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر ، فإن ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكرس السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظل معلقاً بزم غائم مكبل بذلك الجسد الحلمى المطلق نفسه ، ويظل يجاهد باتسا لكي يثبت قدمه على صخور الواقع الشرسة ، ولكي يدخل في مجال الممكن الفعل . ومغادام هذا الممكن الفعل ما يزال موقوفاً على زمن لم يأت ، فإن انفجار الأرض خصباً أو غصياً يظل متمتعا لامتناع تحقق الفعل «وصف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراع المكبل بالري والحجل القروي» .

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية ؛ لأن اليومي محبط وغزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها كما قلت ، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب ، عناصرها شلرات من مرايا مهشمة ومبشرة في ماض ناه غائر في الذاكرة ، لكنه يتوجه بحيلة لا تطنق : « لأنا الحياة الوحيدة القادرة على بحث الحياة في حاضر ميت ، أو يكاد يموت ، على حين تبدو نذر المستقبل قاتمة » .

وإذا كانت الصورة الذهنية التي يرسمها درويش للوطن تتشكل في الزمن الكوني وفي الزمن الفلسفي بوصفه تاريخاً وذكريات

«البحر تحت النوافذ» ، وبيزوغ «القمر الليلي على السرو» ، وتدمش لارتفاع قمتها التي لم تكن تتجاوز «ظلال السرفجل» .

وتواصل القصور دورتها ، ويأتي آذاو من جديد ولكنه يأتي هذه المرة في مرحلة الشباب حين «ندخل أول سجن ، وندخل أول حب» . إن التدايى الخريزوي إلى غياب العلاقات المنطقية بين الدوال فلا نستطيع ، على سبيل المثال ، أن نتعرف العلاقة التي تربط بين الزمان «آذاو» وأول حب وأول سجن ، أو بمعنى آخر لا تظهر العلاقة بينها بصورة مباشرة على السطح إذا كنا نتبع مسار الجملة أفقياً ، ونسعى إلى الربط بين أجزائها وفق علاقات تتسلسل منطقياً في خط أفقى^(١٩) . لكننا نستطيع أن نتصور خطاً رأسياً توجد عليه مجموعة من المفردات ، تعتمد كلها على الفعل «ندخل» ، يمكن أن تستخدم بدائل بعضها لبعض البعض الآخر ، وتؤدي هذه البدائل «سجن حب ... الخ» إلى معان متعددة يشتمل عليها الفعل المذكور ، كما يشتمل على بدائل غيرها ، يمكن أن تأتي مكانها على المحور الأفقى ، فتحتل مكان دوال أخرى تبنيها اللغة لكنها لم ترد في هذا السياق . واستمراراً لعملية التفاعل وتوليد الدلالات المتعددة ، ونتيجة ... في الوقت نفسه ... لتدايى الذكريات ، يعود الشاعر إلى زمن مضى يجمد كذلك على الفعل «دخل» ولكن بصيغة المتكلم المفرد في الماضي .

ويتكرر التسلسل الأفقى مرة أخرى فنجد الفعل الذي تولد عنه «أول حب» في الصيغة الأولى يصبح هنا هو الفاعل أو المرسل ، والدلات في موضع المرسل إليه ، أما مضمون الرسالة فيتشكل من علاقات جديدة تولد عن العلاقات السابقة ، لكنها تختلف عنها ؛ إذ يستدعي الشاعر دالاً جديداً من المحور الرأسى هو «الحلم» ليدخل في سياق يشكل مضمون الرسالة . ويتكون هذا السياق من الفعل الأصل في صيغة المتكلم المفرد في الماضي «دخلت» ، وتتماثل هذه الصيغة مع صيغة فعل تال «فطعت» ، وترتبط بالفعل الأول من طريق فاه العطف ، لكن الفعل الجديد يدخل مع المفردات الأخرى في سياق مختلف يكون محوره الفصياح المتبادل بين الأنا والحلم : «دخلت إلى الحلم وحلى فطعت / وضاح بي الحلم» .

إن الدال الجديد الذي يدخل هنا إلى الجملة هو «وحلى» ، ويتوازي مع «تكاثر» التي نقيء تعنيا على حدث القول وقال في الحب يوماء ، وردا عليه وقلت : «تكاثر ...» . وما يلت هذا التوازي أن يميل فطنى الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعا ، وتلاشى «وحلى» لتحل محلها أصوات الكثرة . عندئذ يتكشف السرف ذرى النهر يمشى إليك عملاً بوعده الحبيب الموقوت يشهر آذاو ، «وفي شهر آذاو تكشف الأرض أنهارها» . هكذا يتم التفاعل بين وسائل الأداء في هذا الجزء فيما يمكن أن يسمى بكيمياء اللغة ، وينتج عن التفاعل مركب لغوي هو التشكيل الجمالى لتفاعل آخر مركب يتم بين ما هو طبيعي وما هو بشري ؛

ومن خصائص الحياة الحيوانية (الغزال الجليل - المقطع ٦ ، 6) . ويرد في القصيدة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذكر مفردات ترتبط بحقل الكلمات نفسه ولكن بغير ذكر لصفات محددة مثل «الزراعي ، النباتات ، الرى ... الخ» ومفردات أخرى ترتبط بحياة الطيور «المصانير» ولكن بدون ذكر خصائص محددة كذلك .

ثانيا : خصائص السطح الطبوغرافية ، وتشتمل حل أساء الأماكن ، وعدد من خصائصها الفيزيوغرافية .

المقطع رقم (١)
الجليل

المقطع رقم (٢)
البحر ، النهر (تتكرر بصيغة الجمع)

المقطع رقم (٣)
القدس ، القمم اللولية ، حيفا ، ينخفض البحر ، أرضنا المستطيلة ، الساحل .

المقطع رقم (3)
الخريطة ، الجليل .

المقطع رقم (٤)
الجليل ، الجليل ، القدس .

المقطع رقم (٤)
الخريطة .

المقطع رقم (٥)
البحر ، هكا (تتكرر مرتين) ، أريحا ، شعاب الجبال .

المقطع رقم (5)
التلال .

المقطع رقم (٦ ، 6)

الجليل ، يافا ، جبل النار ، (الجليل الذي بنيت عليه مدينة نابلس) .

يتضافر تواتر هذه السمات وتغلغلها في معظم مقاطع القصيدة مع سائر مفردات القصيدة ، على الرغم من تعدد مستوياتها ، وتعدد الأصوات فيها ، حل نحو يؤدي إلى ابتساق «فلسطين» ذهنية في وعى القارئ ، تكون لها ملامح الوطن الأم ، لكنها - في الوقت نفسه - وطن آخر يحمل ملامح الشاعر والعصى والعاشق والنبي ، الذى يتمص جسده الأرض فأصبح امتدادا شعريا لتراياها ، وشعابها ، وكهوف جبالها ، ووديانها وأنهارها ، وحيون نرجسها ، ورائحة نباتاتها ، وملمس «جراح الحبيب» في أروق زهورها . ولا يكفى شاعرنا بذلك كله ، وإنما يربط بين هذه الأماكن والسمات الجغرافية وتجلياتها الشعرية في نسق جديد

شخصية - جماعة من ناحية ، وفي المكان الدوار منذ بدء الخليقة حتى المنتهى من ناحية ثانية ، فإن تشكلها لابد أن يتخذ ملامح محددة . وفي قرار لحن الأرض يقدم درويش طبوغرافيا أدبية تنزى رسم الأماكن ووصفها . إن درويش لا يكتفى بأن ينمى لديه ، عن طريق هذا النمى ، إحساسا بالمكان يعتمد على رصد الفيزيائي المرئى ، أو الفيزيوغرافي بالمصطلح العلمى ، وإنما ينمى ، في الوقت نفسه ، حاسة ميتافيزيوغرافية ، إذا صح التعبير . صحيح أنه يعيش الواقع المرئى وملابساته وحقائقه ، كما يتوحد بمورفولوجية الأرض ، نباتها وأنواع الحياة الأخرى على سطحها ، ويسماتها الجغرافية ، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئى ذاته ، وصولا إلى توحيد أعمق مع روح المكان .

ومن المفيد ، عند هذه النقطة من الدراسة ، تقصى حقل الكلمات الدالة على سمات مورفولوجية وسمات فيزيوغرافية بعينها ، وتوزيها على مقاطع القصيدة .

أولا : السمات المورفولوجية ؛ وترتبط بالمهالة النباتية في فلسطين :

المقطع رقم (١)

البنفسج (تتكرر ثلاث مرات) ، الورد ، الزعفران البلى .

المقطع رقم (1)

لوز ، تين (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٢)

حشيش القبور ، (زهرة) جراح الحبيب ، السرو ، السفرجل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (2)

الزعفران

المقطع رقم (٣)

شجر الساحل ، القطن ، البنفسج .

المقطع رقم (3)

زهرة الشمس .

المقطع رقم (٤)

القمح ، دوالى (المنب) .

المقطع رقم (4)

القرنفل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٥)

الزرنخت ، زيتونة (المقصود الشجرة) .

المقطع رقم ٦ ، (6)

البرتقال ، النبات الجليل ، القمح .

وإذا تتبعنا مسار القصص في الإلهام الأول وجدنا أنه — بعد ظهوره الاستهلال مرتبطاً بالأرض، وعاكياً صوت القرار في اللحن، أي صوت الشاعر — يولد الظهور في المقطع رقم (٤) عملاً بالقياس من ناحية، وبالوحي الألف من ناحية ثانية، ليدخل في نسج العلاقات المرتبطة بحدث مقتل الفتيات. لكن هذا الحدث الواقعي نفسه يقدم في سياق أسطوري وحلي، يتمثل في «أخبار ياقن إلى الأرض، من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات»، كما يتمثل في ثلاث جمل تلتصق بقوة ثم تهوى كالشهب المحترقة «اشتعلن مع السور والزهرة البليدة»، فيتحول «افتتحن نشيد التراب»، و«دخلن العناق النهائي»، فيتحول الحدث الواقعي إلى لا حدث، يتشكل في رموز أو علامات للغة أخرى تنم عنها اللغة المكتوبة التي نعرفها ولكنها لا تفصح. إنها لغة دراما الأسرار الدلوية؛ لغة طابعها إخفاء والرمز، ويتطلب حل شعرها تدريب العين على التناطح إشاراتها التلميحية وترجمتها.

يدخل صوت خديجة في هذا السياق الحلمي المنفرد في شكل حوار بين صوت خارجي هو نفسه صوت القرار في اللحن، ويقوم في هذا الموضع بالمرج بين الأصوات الأخرى التي تمثل الأبعاد الدرامية في القصيدة، وبين صوت الجواب المحمل بأبعاده الخاصة. ويوجه إليها صوت الشاعر سؤالاً يبدو في ظاهره سؤالاً ادنياً :

«خديجة/ أين حفيدك الذاهبات إلى جبين الجد؟»

لكنه سؤال مشحون في حقيقة الأمر بالتوتر والغليان؛ إذ إنه — على حين يؤسس العلاقة بين خديجة التي ارتبطت بالأرض والفتيات — يضيء على الحدث الذي سبق أن ظهر في سياق أسطوري حلمي قداسة مكتسبة، كما أنه ينلر بتطور الحدث نحو غايته المأساوية، التي أشار إليها في الصيغة الحلمية المبهمة في المقطع الأول. ويأتي الجواب مثبتاً الأبعاد السابقة، وفضجراً — في الوقت نفسه — لتغليان مكتوم :

«ذهبن ليقتلن بعض الحجارة —

قلت خديجة وهي تمث التني خلفهن»

إن نظرة فاحصة إلى هذه الفقرة الحوارية تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة إلى أكسير سحري، يثبت في الحدث الواقعي المنقضى إلى نهاية مأساوية حياة لا تنفخ، لأنها حياة مستمدة من حيوات لغات التراسل والتواصل البشري، والباقية بقاء البشر، على نحو ما تتجسد في قصيدة شعر. لقد تأسست في هذه السطور الثلاثة علاقة عذرية تمثل بعداً خرافياً جديداً، وترسخت أبعاد أسطورية في طبقات سحيقة تعلوها طبقات نبوية قديمة، كما أدت الصيغة الاستهلالية إلى شحن الحدث بطاقات توتر وغليان مكتوم. وكذلك أدى كسر العلاقة المنطقية بين «يقتلن» والزهرة، واستبدال «الحجارة» بها، وتخلق علاقة

من التداينات الموهلة في عالم ملغز، محمل بالسحر والروايات الأسطورية. وفي هذا يمكن حضور شعر درويش الأناخ، وقدرته على النفاذ إلى قارته، والتغلغل في وجدانه. بعبارة أخرى أقول إن درويش ليس مسكوناً بالمكان وحده، وإنما هو مسكون كذلك بروح المكان^(٣٣).

عند هذه النقطة يظهر في صوت الشاعر في اللحن الأساسي الثالث، كما تمثل في تنازجه مع الأصوات الأخرى وفي قدرته على التداخل معها والتأليف بينها، وقد أصبح أكثر وضوحاً وتبلوراً على نحو يسري تتبع دخول صوت الجواب في هذا اللحن — وهو ما أشرت إليه بصورة عارضة في بداية القراءة — إلى المعزوفة الشعرية.

قلت — فيما سبق — إن صوت الجواب في هذا اللحن يتمثل في «خديجة» والعلاقات التي تنشأ في النص نتيجة دخول هذا الصوت إلى القصيدة. ويجمع صوت خديجة بين النبوى واليوحي، كما يعتمد نسج العلاقات المرتبطة بها على التمازج بين الألحان السابقة، عاكساً صوت الشاعر في قرار اللحن نفسه، ولكن مع تنوعات تصيف أبعاداً جديدة تتألف مع مجمل الأصوات في المعزوفة الشعرية.

إن صوت خديجة يدخل إلى القصيدة، أول الأمر، مرتبطاً بالعلاقة المحورية المشكلة من الشاعر — الأرض «أنا الأرض» / والأرض أنت/ خديجة .. — مما يكسب هذه العلاقة بعداً نبوياً وقداً لا يمكن إغفالها، تتوازى مع الجلو الشعائري وتتقاطع معه. إن الشاعر يدفع بهذين البعدين إلى خلفية الصورة الدلوية التي يرسمها للأرض؛ يدفع بها إلى منطقة قصوى، حيث يكمن في أحوار اللاهوى نزوع فريزي لإغفاء القداسة على مظاهر الحياة والموت، أو على قوى الطبيعة؛ كما يظهر هذا النزوع نفسه في الإيمان بالقيم الدينية السماوية المنظمة للحياة. وتظهر أشكال أخرى لهذا النزوع في الإيمان بفكرة أو عقيدة أو معنى وطني .. الخ.

إن هذا النزوع الأصيل في النص يوظف في القصيدة لتأكيد التثبيت باستمرارية تاريخية تتجاوز التاريخ المكتوب، وتشكل من قاعدة تعلوها طبقات متتالية كالتطبقات الجيولوجية المكسونة للأرض، فيصير المقدس الممثل في خديجة، في نهاية المطاف، هو الحيلة الألفية، على نحو ما يتمثل في المقطع (١): «ولا تغلق الباب»، و«إناء الزهور»، و«جبل النسيل»، و«حجارة هذا الطريق»، و«هواء الجليل».

تنتشر إشعاعات البعد النبوي اليومي الصادر عن خديجة في اتجاهين، يظهر أولهما مرتبطاً بالحدث الفعل في القصيدة، وهو مقتل بنات حسن كن يقفن في شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية؛ أما الإلهام الثاني فيتمثل في طاقة روحية هائلة، تمد الشاعر بالمقدرة على تحقيق الحلول الكامل في الأرض.

«ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت ، خديجة !
لا تغلق الباب»

في هذه الصورة تكون كلمة «الندى» هي الظل الباقي ، هي النار الخافية ، والجمرة التي يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء النهائي فيجعلها بعد انفعال صائب ، يتمثل في أربع جمل تقريرية متتالية :

«ويا وطن الأنبياء ... تكامل
ويا وطن الزارعين ... تكامل
ويا وطن الشهداء ... تكامل
ويا وطن الضالمين ... تكامل» .

إن هذا الوطن الملح في حضوره ، كما يظهر في صيغة المنادي المتكررة ، الممزق في الواقع بين القداسة والشهادة والضيق العائلي ، يبدو عصياً نافراً ، لا يستجيب للانفجارات الصوتية المتتالية الحادة في فعل الأمر «تكامل» .

ولا يتكرر صوت الشاعر أمام هذا المد الانفعالي الصائب الذي يواجه بأشكال التمزق والصبيان ، وإنما يؤوب إلى مرفأ خديجة ، ويلوذ بطلقة روحية فادرة على الحلول الصوفي في الأرض ، والامتداد الشعري لحذوها ولسماتها الطوبجرافية ؛ «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا التشديد» . ومن هذه الطاقة الروحية ذاتها يتولد النبوى المرتبط بخديجة : «وكل الأناسيد فيك امتداد لزيتونة زملتن» . إن الوطن يعادل التشديد ، والتشديد - القصيدة في بعدها الانبساطي - أو تشيد الإنسان في العهد القديم - يعادل المقدس . والزيتونة ، بالإضافة إلى ذلك ، شجرة مباركة كما جاء في القرآن الكريم «ويؤخذ من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية» (سورة النور ٢٤) ، كما أن الزيتون عند الصوفية «هي النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس بقوة الفكر»^(٢٨) . وفي الحديث جاء أن الرسول عليه السلام فجاء الحق وهو في غار حراء وأقره الآية الكرمية ، «ودرج بها رسول الله ﷺ تزحف بوادره حتى دخل على خديجة فقال : زملون ، زملون ، زملون حتى خضب عته الروح»^(٢٩) . هكذا يلتقي في مرفأ خديجة المقدس متعللاً في استمرارية الحياة اليومية التي تأكدت من قبل ، وفي طاقة الحلول الصوفي في الأرض ، كما يلتقي النداء الملح لتكامل الوطن بأصداه حدث الفتيات .

يصل التداخل والتشابك بين صوت خديجة والأحان الأخرى إلى استخدام غيب في الحركة الأخيرة التي يشتمل عليها القصيد السيمفوني في المقطع (٦ ، ٥) ، فتظهر خديجة مقترنة بصوت الشاعر في السطر التالي :

«وهذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة . لم يذهون
لكن يحمسون» .

ويستدعي هذا السطر فعل التضمين الكولي في المقطع رقم

خديجة بين الفعل «نحس» والاسم «الندى» ، وإرتباط الندى بالزهور ونبث الأرض من ناحية ، وبالفتيات من ناحية ثانية ، وكون خديجة هي مصدر الفعل الذي يدل على حركة متوترة بدورها ، إذ يصدر عنها القول ، على حين تبرع في اللحظة نفسها إلى جهة ما ، حيث يوجد ما لا يمكن تحديدها صوره أو وجهته ، حيث الندى ، لكن المهم هنا هو الحرص الشوف على أن تكون خلفهن آل ذميين . ويؤدى ذلك التمازج بين الأصوات الواحدة في تنبعت على الأنغام الأساسية فيها ، إلى التألف الهارموني الكلي في القصيدة .

يظهر صوت خديجة مرة أخرى في المقطع نفسه في تركيب سياق يتمثل مع خصائص تركيب السياق الذي ظهرت فيه في الجزء الاستهلالي من للمقطع الأول . لقد ظهر الصوت في المقطع (١) في سياق تميز بخصائصه الغنائية :

«خديجة لا تغلق الباب لا تغلق في الغياب»

كما يأتي السياق في المقطعين في موقع متماثل يسبقه ، ويليه سياق سردي يتضارع مع الجو الطقوسي الأسطوري في ترسيخ الحس الديني ، وإغناء القداسة على حدث الفتيات الذي يعادل في مستوى ديني آخر مفهوم الفداء بالشهادة في المسيحية .

ويظهر السياق نفسه في هذا المقطع معدداً لتشير إلى تطور الحدث من ناحية ، والقربان من حياته المساوية من ناحية أخرى ، وهي النهاية التي يثير إليها التراب الذي يحس «وما طازجا في الظهيرة» ، فيقول :

«خديجة لا تغلق الباب خلفك
لا تذهب في السحاب»

وعلى الرغم من تراكم للمستويات الأسطورية والدينية فإن حدث الفتيات لا يفقد صفة الواقعية ، بل على العكس ، يؤكدها في ثلاث جمل فعلية تشير أفعالها إلى الزمن الحاضر «يقرأن أنشودة من دوالي الخليل» ، و «يكتبن خمس رسائل» ، و «يحملن بالقدس بعد امتحان الريح وطرد الغزاة» . فلذا ما جاءت النهاية المساوية عندما تقتحم الفتيات «جنود الظلمات» ، و «يتكسرن مرابا مرابا» ، يكون الحدث قد أدى دوره في نسج العلاقات ، وفي توظيف الأبعاد الأسطورية والدينية ، لتدعيم استمرارية تاريخية هدفها النهائي : الأرض الآن وفي المستقبل .

وما إن يكتمل الحدث حتى يبدأ في التراجع ، لكنه لا ينفض فجأة ، وإنما تبقى منه ظلال كأنها الصدى ، وتظهر تلك الظلال كالأصداه مصاحبة لصوت خديجة التي كانت تتحدث عن حفيداتها ، على حين كانت «نحس الندى خلفهن» ، لكنهن يمتصن ، ويدخلن في غيب العناق النهائي . أما في المقطع (٥) فتتشكل الصورة كالتالي :

في المقطع الأول - وقمن بفداء الأرض بالدم ، ومن ثم التحمن بصوت الشاعر في ذلك العشق الأبدى . وبعل خديجة نحو الندى ينلر بالغباء ، والندى هو الجلود التي يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء الكلي ، والدخول النهائي في غيب مطلق ، فيبعد إشعالها بانداهات متكررة إلى الوطن ، ويستمدعها الذكريات الشخصية والجماعية ، ويتجسد المكان والتوحد معه فيزيائيا ، والحلول يروحه حلولا صوفيا .

إن استدعاء خديجة وحضورها الغامر في هذا المقطع يصبح بشيرا يقرب تحقق نبوة الشاعر وتبوءه التي ظهرت شاراتها في المقطع رقم (٥) ، فالتزمت الأنثيد التي ترغف إلى الوطن بزيوتة مباركة زملمته حين كان غواحه يرفج فرقا من هول التمزق الآن في الساحة العربية وبجالية منافي الوجود الفلسطيني المبشر في أرجاء العالم .

وتبليج الرؤيا آحر الأفر ، وتجلج أيضا سماويا يفمر الأرض :

وبا خديجة ! إ رأيت .. وصدقت رؤياي - تأخلن في ملها وتأخلن في هواها .
أنا العاشق الأبدى
السجين البديهي .

وما إن تبليج الرؤيا وتقع في القلب موقع الإيمان والتصديق حتى يتم الاتصال الكلي ، فتبل الذات العاشقة في الأرض التي تمتد حدودها إلى مالا يحيد ، إلى آفاق روحية مجهولة البدء والتمهي . وتسرى على الطائفة المائلة إلى الطبيعة فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض ، وإنما يتجر الحصب من قلب عاشق يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الحصب الكرامة فيها : «بتيس البرتقال اخضراري ويصيح/هاجنن يافاه . فالاخضرار ، أي علامة الحياة النباتية ، يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التي يتبادلها مع عنصر نباتي ، حل حين يصبح جوهر الحياة والنساء هاجسا يلدو ، لا يخلد بشر ، وإنما يلدو يخلد مظهر حيوي من مظاهر الحياة النباتية في فلسطين ، أعني برتقال يافا .

ويكون هذا التبادل الحريين خصائص الموجودات ومواقفها في سلم الوجود مقدمة تؤذن بالدخول إلى مركز الحركة في القصيدة كلها ، والبروة التي تستقطب التداخل والتشابك بين الألمان الأساسية التي تصل إلى احتدام عنيف في هذا الجزء من المقطع ، فتتلمج عناصر الوجود وينصهر الكون بالشري ، والبشري بأشكال الحياة الأخرى ، ويندمج النبوي بالأسطوري ، والواقعي بالحملي ، والسري بالفتالي ، ويبدو الوجود مفرجاة وهرسا للاحتفاء بتخلق فلسطين ، أندلس الممكن الذهني ، في كوكب آخر وفي مجرة أخرى ، إذ تنبثق في سديم من الشعر .

وفي جملة تقريرة تتقاطع مع جملة مشابهة في المقطع رقم (١) ،

(٣) ، حيث يومض سطر آخر :

وأرجوك - سيدني الأرض - أن تخصني عمري الخمايلي بين سوا الذين :
كيف ؟ وأين ؟ .

لقد كشفت السيل أمام الشاعر ، أو كانت ، وأصبح تخصيب العمر يمثل في «احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة» ، أي الذهاب بحثا عن زمن القداسة وزمن الشهادة وفداء بالدم . وبالإضافة إلى ذلك يستلج الجزء الأخير من السطر «لم يزعموني لكي يمجدوني» آيات الحصب في الطبيعة ، حل نحو ما ظهرت في المقطع رقم (٥) : «هذا عناق الزواحي في ذروة الحب . هذا انطلاقي إلى العمر» . لكن هذا العناق الزواحي يظهر في هذا المقطع في أفق مختلف ، وفي مناح مختلف ، وتقف صيغة الفعل المجرز حائلا دون أن يمجد «والأخر» تماره . والأخر هنا ، في صيغة الغائب الجمع ، يصبح عاجزا عن الفعل ، وفاقدا لمبررات ذلك الفعل نفسه ؛ فهو لم يزرع لكي يمجد ، وإنما هو ذلك الدخيل الغاي الذي ظهر في المقطع (١) ، عمورا لفعل آخر مضاد ، سوف تقوم به الذات متوحدة مع الجماعة في «سنطردهم» . وفعل الطرد ينصب ، ضمن مفردات الحياة اليومية والصيغ الحلمية ، حل «هواه الجليل» . وهذا «هواه الجليل» يريد أن يتكلم في هذا المقطع الأخير ، وأن يضج بالفعل ، وينقل عن الشاعر ذلك التوق المتأجج للدين في أفوار الذات ، والشمع منها ومبرها ، في الوقت نفسه ، إلى الانجماحات كلها ، المثربة منها وبغير المثربة ، الواقعية منها والمثيرة الحلمية ، ذلك التوق المشع برغبة التوحد بالأرض ، لم يزل رؤيا تتطور عليها أعطاف خديجة «يريد هواه الجليل أن يتكلم اليوم حتى ، لينص عند خديجة» .

ويتضح التوق مرة ثانية في صيغة مائلة تختلف مفرداتها :

«يريد الغزال الجليل أن يهدم اليوم سجن» ، فيحرص ظل خديجة . إن ذلك السجن الذي دخله الشاعر ، بصيغة الجمع ، في شهر آذار ، مليا نداء الأرض وفداء العشق المائل للوطن في المقطع رقم (٣) وفي شهر آذار ندخل أول حب/وندخل أول سجن. ليصبح هو نفسه «السجين البديهي» والعاشق الأبدى . والغزال الجليل ، في المقطع الأخير ، لا يهدم السجن وإنما يحرس ظل خديجة ، أي يحرس شأوت النبوة وعلاماتها ومصاديقها ونذر تحفظها ؛ إذ إنها ما تيزاك في حيز الاحتمال ، ولهذا السبب تكون التحية التي تسر بها الأرض إلى الشاعر ، في السطر الأول من هذا المقطع ، مثل «التحية في الفجر» ؛ إنها ما تزال «الأمل السهل والرحب» . وخديجة ما تزال دقيل حل نارها ، وكانت قبل - في المقطع رقم (٥) - «ونحو الندى» ، وكانت من قبل ونحت الندى خلف حفيداتها الداهيات إلى حبهن الجليل ، اللواتي «افتحن نشيد التراب» -

ولكن مع تغير ترتيب العلاقات ، يقول درويش :

وأنا الأرض منذ عرفت خديجة .

إن العلاقة التي تشكلت من طرفين «أنا-أنت» وكانت الأرض عموماً في «أنا الأرض/والأرض أنت خديجة» ، تعود هنا عملة بكشوف الرؤيا وتحقق نبوءة التوحيد مع الأرض وما عليها ، ويكون ذلك التوحيد مصدراً للمعرفة ، والمعرفة في المصمم الصوري وحال تحدث عن شهود^(٣٧) ، ويشتمل الشهود هنا في علامات ومسميات لفردات الحياة اليومية تشكل مادة المعانيمة وتكون منطقاً ، في الوقت نفسه ، لخوض التجربة الروحية ، والوصول إلى كمال المعرفة الصورية ، واكتمال حال البقاء بعد الفناء .

وينشأ من هذا التصور تفرقة تعتمد على المغايرة بين حالين ؛ حال معرفة الشاعر بالأرض ، وحال إنكار الآخر ، ليس لتلك المعرفة فحسب ، بل لوجود الذات العارفة وشرعية انتسابها إلى الأرض ، والسعي إلى واد هذا الوجود ذاته :

لم يعرفوني لكي يقتلون^(٣٨)

وتأى الأداة الجازمة ولم تكتفى فعل المعرفة بالنسبة إلى الآخر ، كما تقتضي إلى انتفاء حلة القتل ، فيصبح الآخر ، مصدر الإنكار والتعدي ، هو المتني ؛ إذ تسحب الأرض من تحت أقدامه ، على حين ينسبط الآن لحال المعرفة الأول . وتظهر هذه الحركة والحركة المضادة مكثفة في سطرين من المقطع ، يتمثلان في التركيب ؛ فإلى جانب هذا الشطر نجد لم يترصون لكي يحدسون^(٣٩) ، تصيف عنفوانا للحركة ، بمائل عنفوان الطبيعة ، ويفضي إلى دهومة الفعل المضاد الذي تمثل أول ظهور له في المقطع الأول في صيغة «سنطردهم» المتكررة مرات ثلاثاً والمشتتة ، في الوقت نفسه ، على أطراف الصراع ومؤشرات اتجاهه .

وما إن تتحقق الرؤيا حتى تكون في بؤرة الزمان والمكان :

«يوسع النبات الجليلي أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم هذا المكان المزجج بين اجتهدى وحجب خديجة هذا احتمال اللهب الجديد إلى العصر من شهر آذار حتى رحيل الهواء من الأرض»

وفي بؤرة الزمان والمكان ينتج صوت الزمان الكوني في قرار اللحن بصوت آذار في الجوانب الفلسطينية ، ويشكلان احتمالاً جديداً لسفر لا نهائي في اتجاه عمر لا يفتي ، وإنما هو عمر الرؤى الباقية حتى رحيل الهواء من الأرض . ويتصهر كذلك قرار لحن المكان وجوابه الفلسطيني المتمثل في تلك البقعة المستطيلة على الخريطة ، يرسمها الآن «النبات الجليلي» وقد نما في هواء الجليل الذي طرد منه الغزاة ، وهو الآن يترعرع بين أصابع كف الذات العارفة المتوحدة مع المكان ، والمكان مزجج بين شيئين «اجتهادى

وحجب خديجة» . والاجتهاد في الاصطلاح الفقهى هو استغراق الفقيه الواسع ليحصل له ظن يحكم شرعي ، لكن البعد النبوي المتمثل في «حجب خديجة» لا يجعل الحكم بشرعية الانتساب إلى الأرض ظناً ، وإنما يفيض عليه بحال اليقين ، ويتصهر في أنون اليقين قرار اللحن الأساسي الثالث وجوابه ، تفتي الذات العارفة في المعشوق المتقدس ، الأرض ، لكنه فناء لا يبنى الثبات ، بل هو بحر حركة تفاعل وانصهار وتخلق باطن عتف ، ينجل عن قيامة الأرض وابتعادها في فضاء القصيدة .

ويتحقق هذا الانصهار على مستوى المعنى في تفاعل كيميائي لغوي ، يتم على مستوى الدوال نتيجة اتحاد عناصر لغوية ظهرت في مقاطع سابقة تتميز بخواصها بما جلب إليها في هذا الجزء من خواص جديدة ، تولدت عن تطور الحدث المروى وتحقق الرؤيا . إن اتحاد عنصر حال على الحياة النباتية بصورة عامة - «فاشيتكي يابانبات» ، أو «تنمو عليا النباتات» - مع عنصر آخر يشير إلى نبات ينسب إلى الأرض الفلسطينية «النبات الجليلي» ، ينتج عنه استدخال للخارج ، أي إن ما كان خارجياً يصبح داخلياً وجزءاً من كيان الذات ، ف« يترعرع النبات بين أصابع كفى» . ويصلح هذا المثال لأن يكون دالاً على التداخل على مستوى الدوال ، ولا يفتي عن تناول الجوانب اللغوية والصوتية الأخرى ، التي لا يتسع لها مجال هذه القراءة .

يظهر عند هذه النقطة من «القراءة - الكتابة» أن أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال ، وتشكل في مجملها بديلاً موازياً للتجزؤ والتفتت والانقسام في الرضع العربي الراهن . ويستند التعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفى بالخروج عن إطار القصيدة السالكة منذ ديوان «عاشق من فلسطين» ، بل إنه لم يتوقف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التي يصل إليها في شعره ، فقد أخذ يتوجه - كما قال هو نفسه - «نحو المزجج بين الأشياء ، عما استدعي صيغة أكثر مرونة ، تسع حركة المزجج . إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً ما»^(٤٠) . والشكل الذي أتوقف عنده هنا ، في مرحلة من مراحل تطور شعر درويش ، هو المزجج بين السردى والغنائي ، واستخدام هذا المزجج وسيلة أداء أيديولوجية ، تتصافح مع وسائل غيرها في تقديم ولأف يقوم على الالتصام والوحدة والتآلف بين الأجزاء المتباعدة .

لقد أشرت في بداية هذه القراءة إلى تشكل القصيدة في خمس مقاطع تحمل أرقاماً هندية ، وخمس مقاطع أخرى تحمل أرقاماً عربية عائلية للأرقام الأولى ، ومقطع مزوج آخر يحمل رقمين في الوقت نفسه ، كما أشرت إلى الحفيضة السردية الغالبة على المقاطع ذات الأرقام الهندية ، وملاحظة اختراقها بأجزاء غنائية ، وتزايد سرعة إيقاع التداخل بينها وبين السردى في المقطع المزوج الأخير ، على حين تتميز المقاطع ذات الأرقام العربية بخصائص غنائية واضحة .

« الفاعلين ». ويظهر في هذا التركيب المتناظر تواتر حروف بعينها ، تكاد تظهر في سطور المقطع كلها ، مؤكدة النغم ، ومساعدة على بروز الإيقاع ، مثل السين (تتكرر ٧ مرات في ثمانية سطور يتكون منها المقطع) ، والصاد (تتكرر خمس مرات) ، « والخاء (تتكرر ست مرات) ، والجيم (تتكرر أربع مرات) .

أما المقطع (2) فيتكون من صيغتين تعجيبيتين ، يليهما صيغتان استفهاميتان ، وبشكل في مجمله تساؤل أو يتراوح بين الاستنكار والأسى عن طبيعة العلاقة الملعبة التي تربط الشاعر ببلاد تفرح بالموت الذي يحاصر طفلا « بنام على الزعفران » ، ويصيب الأم في الصميم فتموت أمامه « بنسمة عير » ، لكنه لا يستطيع إلا أن يخفي ذلك المكان البعيد القريب ، لأنه لا يملك أن يتربع قلبه الذي هو سجنه ، فيقطر بتواتر صيغ التصجب والاستفهام الغضبية إلى تثبيت العلاقة ذاتها وليس الخلاص منها .

وبشكل المقطع (3) انقصالاً مؤقداً للذات عن الزمن الحاضر ، يؤدي لشعور عن طريق تشبيه يتكرر مرتين « كأن » ، ويقود إلى التجاهل : عودة إلى « ماضي » ، وفهاع إلى أمام ، كي تحقق الذات انسجامها في لحظة شعر . لكن هذا الانسجام محاصر بين اثنين : « بلاط » الحكام ورضاها . لذلك سرعان ما يتلاشى الجو الفراق والخلخلة الأثري ، وذلك الجوه المغمم الأليف في « أنا ولد الكلمات البسيطة / وشهد الحريطة / أنا زهرة الشمس العائلية » ، ليحل مكانه الفعل القتالي المضجر بالعنف ، متجسداً في صيغة تقريرية أمر ، موجهة إلى هؤلاء « الفايضون كل طرف للمستحيل » ، فهم وحدهم القادرون على أن يعيدوا إليه الحيوية . ويظهر في هذا المقطع كذلك تناظر في التركيب اللغوي بين الجمليتين التشبيهيتين في مفتتح المقطع من ناحية ، والجمليتين الفعليتين في صيغة الأمر في ختام المقطع من ناحية ثانية ، وتناظر آخر في جملتين اسميتين تأنيان في منتصف تقريباً ، وهما « أنا ولد الكلمات البسيطة » ، و « أنا زهرة الشمس العائلية » . ويسهم هذا التناظر والتكرار ، إلى جانب وحدة القافية الساكنة في معظم سطور المقطع ، في تشكيل البنية الموسيقية في المقاطع الغنائية ، وشحنها بطلاقات انفعالية بالغة التوتر - كما أثرت منذ قليل .

ولا تقتصر عناصر هذه البنية الموسيقية على تكرار صيغ لغوية متناظرة ، واستخدام صيغ أخرى تحمل في ذاتها شحنات التوتر ، مثل التنجيب والاستفهام ، أو المسائل العسوق للحروف ، سواء ما شكل منها إيقاعاً داخلياً أو تواتر في إيقاع القافية . لكن الشاعر يلجأ في المقطعين (4 ، 5) بالإضافة إلى هذه السمات كلها ، إلى تزييد سطور جاءت في مقاطع سابقة ، غنائية كانت أم سرديّة . فتجد في المقطع (4) تركيبات وردت في المقطعين (1) و(3) مثل « الكلمات البسيطة » ، شهيد الحريطة ، الحصى أجنحة « وفي المقطع رقم (5) يتكرر تركيب وورد في المقطع

وتقوم المقاطع السردية بوظيفة الحدث الذي يشكل في ألحان رئيسية ، يتابع دخول الأصوات المؤيدة لها إلى القصيدة في نظام يحدد مسار الأصوات التي تتداخل مترامنة عقب حضورها الاستهلال في شبكة علاقات متعددة ، تدفع إلى الصدارة بما هو مروري ، كما يحدث في لغة النص ، على حين يظل صوت الراوي أو القاص مضمراً ومتضمناً في الخطاب الشعري ، وإن أسفر عن وجهه نسبياً في الأجزاء الغنائية المتخلطة في المقاطع السردية ، وفي قرار اللحن الثالث . لكن حضور الذات المتكلمة لا يظهر بصورة كاملة إلا في المقاطع ذات الأرقام العربية .

تشكل هذه المقاطع ما يمكن أن يسمى بالتقنيّة الغنائية للمقاطع السردية ؛ بما تشتمل عليه هذه المقاطع من عنصر غنائي . وتقدم الذات المتكلمة في المقاطع الغنائية ، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة ، إذ تكون بمثابة دعوة لتواصل نصي ينشأ بين القارئ والذات المتكلمة في لحظة شعرية كثيفة ، تنطرب فيها كينونة الشاعر ، وتنسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة ، أي لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة .

وتؤدي هذه التقنيّة الغنائية حواراً متوازناً بين الذات المتكلمة ، التي تعيد بناء التاريخ وتشكيل الذاكرة ، والحدث المروري الذي يمثل تاريخ الذاكرة أو تاريخيتها ، ويصل الحوار في النهاية إلى كلاف تشكل عناصره استمرارية تاريخية تنبع من الذات المتكلمة وعلاقتها بالماضي . وهذه الذات ليست ذاتاً مفردة فحسب ، ترى نفسها تقنياً للوضع الراهن المزعوق ، أو أزمة ضمن هذا الوضع ، وإذ هي كذلك ذات متوحدة مع الجماعة ، تشيد وئنا في قصيدة تتعدد فيها مستويات التداخل والتلاحم ، فيصبح النص بديلاً شعرياً موازياً للواقع المنهار ، كما يصلح هذا البديل ذاته ليكون مشيراً إلى ما يمكن أن يشكل في وعي المتلقي مناقضاً للنتائج والتناظر والتصديق الملبس .

إن نظرة فاحصة على المقاطع الغنائية تدل على أنها تتركس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطلاقة انفعالية عالية ، تظهر في تناظر التركيب اللغوي والإيقاع الصوتي ، على نحو يؤدي إلى بروز الإيقاع وتأكيد بصيرة عامة . ومن ثم فهي لا تتدخل في تطوير الحدث في القصيدة وإثبات تشكيل - مثل العكس - تنوعت على أنغام الألحان الأساسية ، فتقيم توازناً آخر بين الإيقاع الحفي في المقاطع السردية التي تركز على نمو الحدث وتطويرة ، وبين ذلك الإيقاع الصاحب المباشر ككتفات الطبول .

ويظهر في المقطع (1) تنوع على نغمة « الشاعر - الأرض » في تركيب متناظر ، يتكون من جملة فعلية بصيغة المتكلم المفرد ، يتكرر فعلها وفاعلها خمس مرات « أسمى » ، على حين يشكل مفعولها في المرات الخمس من مفردات تدل إما على مظهر من المظاهر المورفولوجية للأرض الفلسطينية ، أو تدل على موقف صدامي ، طرفه الأول الشاعر ، ويمثل الطرف الثاني في الآخر

وتكراره ثلاث مرات ، مع تنوع طفيف في السطر الذي أشرت إليه ، ويزور الإيقاع عن طريق التكرار ، والتريديد الملح لحروف بعينها ، ووحدة الغافية على الرغم من التلوين الذي يخلق كذلك بالسطر الثاني ، فيضيف إلى الإيقاع البارز إيقاعا داخليا يؤكد كما يلي :

« ستمطر هذا النهار
ستمطر هذا النهار رصاصا
ستمطر هذا النهار .

ويتولد عن أوجه التشابه بين الجزئين في موضعهما من السياق الكل للمقطعين السريدين ، وكونها تالين على ظهور الأصوات المشكلة للحن الثالث - يتولد بعد إضافتي من أبعاد التلاحم في مواجهة الآخر ، سواء أكانت للمواجهة عن طريق النفي خارج السياق الشعري في الجزء الأول ، أم كانت عن طريق الحصار بالتكرار للملح ، والصيغة الثبتي البقيتي في زمن أت ، أو النضال بالكلمة الثورية حتى تنهمر السه رصاصا .

ويتعدد أشكال النضال فتتحول في موضع آخر (المقطع ٥) إلى طاقات روحية تواصل « ذلك البحث الأوديسي عن صخرة يثبت فوقها قلم أشيل ... مستأنفا دورة الصراع » (٢٨) ، فينبعث نداء في صيغة تقريرية أمرة « فها وطن الأنبياء تكامل ! » أشرت إليها في تحليلي للعلاقات التي يقضي إليها دخول صوت خديجة مشكلا جواب اللحن الثالث . وهي حين تشير دلالة هذا الجزء إلى غمزق الوطن في الواقع ، يكون التجانس الكامل في مكونات ذلك الوطن نفسه ، في التركيب والمقدرات والإيقاع ، بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي بين الأنبياء - الشهداء من ناحية ، والزارعين الضالعين من ناحية أخرى - يكون بمثابة حيثيات يقدمها النص على مستوى الدوال من أجل تحقيق الأيديولوجيا النهائية المبنية في الخطاب الشعري في قصيدة درويش . ولا يخفى هذا التناقض الظاهري بين غمزق الواقع ونجاس وسائل الأداء ووحدها انفصالا بين الشكل والمضمون ، وإنما يبدو هذا الانفصال قشرة على السطح ، إذ تتوافر ، على مستوى أعمق ، عوامل الوحدة والتلاحم والتكامل ، وتمتد إلى جلدور أسطورية سمجية تملوها طبقات لا تلغى الواحدة منها الأخرى ، بل تتراكم فوقها في صلابة تماثل صلابة الأرض . ومهد هذه العوامل كلها إلى التوحد الذي يتم بين الشاعر والأرض ، فيلتحم الغنائي بالسريدي ، في السطرين التاليين مباشرة ، حيث تبتثق الزيتونة المباركة ، وتصبح النفس مهياة للاشتعال بنور القدس وبقوة الفكر . وما إن تبلج الرؤيا وتقع في القلب موقع الإيمان حتى يملأ الصوت في المقطع المزودج الأخير (٦ ، ٥)

« هذا التراب ترابي
وهذا السحاب سعابي
وهذا جبين خديجي »

السريدي (٧) « ثلاثين عاملا وخمس حروب » مع استبدال « قبل » في المقطع السريدي بـ « أعود » ، وتتوحيات على صيغ أخرى ترتبط ببعد الزمن « آذار » ، وصيغة مغلدة ورد فيها في المقطع (٤) « في شهر آذار تأتي الضلال ... » ، وترد في المقطع (٥) على النحو التالي « وفي شهر آذار تصعد منه الضلال » . وكذلك ترد تنويعا أخرى على تيمة السجن ، ولكن في صيغة استجواب بوليس يقوم به الآخر الذي يظهر بكثافة في هذا المقطع لؤكد الحصار والنفي في فعل تنفيس إرهابي يقوم به المحتل ، ويتكرر خمس مرات في صيغ متماثلة « وقد قشوا » ، ورد فعل مضاد متكرر كذلك يواجه الحصار والنفي بحصار آخر ونفي من فضاء القصيدة ، كما ذكرت من قبل ، وإذا بالسجائين هنا وقد أصبحوا سجناء غير لم يجدوا غيرهم في القيود .

إن الإيقاع الموسيقي الصادر عن التماثل الصوتي واللغوي في الصيغ المتكررة يقوم في هذا الجزء بتثبيت جانب مهم من جوانب أيدولوجية الخطاب الشعري عند درويش ، أعني عمومية التجربة . وقد لجأ في المقاطع السردية ، خصوصا المقطع (٧) ، إلى تحقيق الفكرة ذاتها عن طريق تحويل الذكريات الشخصية إلى ذكريات تتسم بعموميتها ، واشتراك جيل بأكمله في تفاصيلها . ويؤدي التكرار الصوتي الملح ، إلى جانب الانتقال من ضمير المتكلم المفرد في المقاطع الغنائية السابقة إلى صيغة الغائب المفرد في هذا الجزء ، بالإضافة إلى تأكيد عمومية التجربة ، إلى تعميم الوعى بهذه التجربة ، معتمدا على المستوى الدلالي أول الأمر ، ثم تضافر هذا المستوى مع المستوى الموسيقي الصوتي في آن واحد .

أعود الآن إلى توزيع الأجزاء الغنائية في المقاطع السردية فأجد أنها تظهر بصورة واضحة في أربعة مواضع في القصيدة ، هي المقاطع (١) ، (٤) ، (٥) ، (٦) ، (٦) ويأتي ظهور الجزء الغنائي في المقطعين (١) و (٤) تاليا ، في كل منها ، على ظهور صوت القرار والجواب في اللحن الأسامي الثالث ، المتشكل من العلاقة المحورية أنا - أنت - الأرض . وفي مواجهة التلاحم الكل في طرفي هذه العلاقة كما تتمثل في « نحن » ، نجد الآخر متفيا خارج الحديث ، كما أشرت من قبل ، في ثلاث جمل تكاد تكون متماثلة من حيث التركيب اللغوي ، مع تنوع طفيف ، كما تتماثل في تكرار صيغة الفعل ، وزمته ، ومضمونه الحلمي ، بالإضافة إلى الغافية الموحدة :

« سطردهم من إته الزهور وحيل الغسيل
سטרدهم من حجارة هذا الطريق الطويل
سطردهم من هواء الجليل »

ويشتمل الجزء الغنائي في المقطع (٤) على الكثير من خصائص الجزء السابق ، التي تظهر في تماثل زمن الفعل ومضمونه الحلمي (في السطر الثاني) ، وتماثل التركيب اللغوي

ويصل النغم إلى أقصى ذراه في تكرار « لن تمروا » ست مرات ، فتكون كضربات الصنج في نهاية المعزوفة الـ بمغونية .
وعلى حين تشكل الصيغة نغيا لفصمون الفعل « تمروا » في المكان ، ونغيا- من ثم - للمخاطب أتى ظهر أو ذهب ، فإن تصاعد النغم وتكراره وحلته يحل زمنا متعاقبا ، يفتح صوتيا في « تمروا » على المدى الرحب الذي لا يحد حد . ويصلحنا النغم ولا يتسكننا إلا وقد تحلقت الأرض في فضاء النص وفي زمن الشعر .

إننى ما أزال في سفينة درويش بين برق بحوره والقها . زنى
زمن الشعر ينحسر البحر عن أرض درويش وعن أرض أخرى
أجدتها تبتق الآن لتقول :

لدينى لأعرف كيف أجيئك متى إليك^(٢٩)
ادخلنى رحم البدايات
خلدنى إلى
كلما تنحسر البحر عن خاصرة
بيروت يشق حاشق الكلمات البسيطة
باسمك
عشتك صمى قبل ميلادى
وظلال السنين بعد عانى
وبلغت فيك أول الحلق
ومستقبل الماضى ، وعالم الهلايات
وكل أت إليك
يموت ، تلقى الحروف في درويك
شموسا خضره لواسم خائرة فيك
أيا الممكن المستحيل
ياوطنى
أقول المدى امتداد لانفجارات
روحي مذاك وجسمى خطوط
ترسم أرضنا المستطيلة
ككفى .

تعبئة الأرض

إن هذا التركيب الصاقق في وضوحه ومباشرته يقيم في السطرين الأولين أرضا ومساء يتسبان انتسابا لا يس فيه إلى ذات عددة تستعين في السطر الثالث بشهادة الأبناء على هذا العصر كى تبعث لغتها الجديدة التى تعيد تشكيل الأرض والسياء ، فتكون اللغة ما تكونه وما تقوله في آن واحد .

وتعاود الغنائية ظهورها في المقطع نفسه ، على خلاف المقاطع الأخرى ، فيستارع إيقاع التداخل بين السردى والغنائى ، مكونا إيقاع الختام الرنان في صيغ تجمع خصائص الأجزاء الغنائية والسردية في المقاطع السابقة من حيث وظيفتها الموسيقية ، ومن حيث تقديم الذات المتكلمة ، على حين يتشكل المزيج اللغوى في مركب جديد تتحلل فيه العناصر اللغوية ويتم التفاعل بينها ، وتتغير خواصها نتيجة اتحاد بعضها ببعض في كيمياء اللغة .

إن ظهور صيغة « أنا الأرض » أربع مرات في هذا الجزء الختامى من المقطع يحمل دلالات تختلف عن ظهور الصيغة نفسها في المقطع السردى الأول ، حين كانت الرؤى ما تزال تتراوح بين التحقق والتبدد ، وتتلو بالدخول في الغياب . وقد تجسدت لغويا في تركيبات ارتبطت أحيانا بالواقعى اليومى ، كما ارتبطت في أحيان أخرى بالحلمى المحلق . أما وقد تحققت الرؤى يا فإنها تأخذ شكلا ماديا ملموسا ، تدل عليه الصيغة نفسها في صورتها النهائية « أنا الأرض في جسد » . وسيطر هذا التحقق الميانى للملموس للرؤى على الجزء الختامى في المقطع ، فينتلى الفعل الجسدى في صور صدمية ، ويصبح الشكل الصدمى القتلى هو الشكل الختمى الوحيد القادر على التواجد في الأرض ، ومواجهة الآخر أينما ذهب :

« ياأيا الذاهبون ... احرقوا جسدى
أيا الذاهبون ... مروا على جسدى
أيا الذاهبون ... مروا على جسدى
أيا العابرون على جسدى
لن تمروا

في شهر آذار ، في سنة الاضطافى ، قلت لنا الأرض
أسرارها العموية . في شهر آذار مرّت لأم
البنسج والبنديقة حش بنات . وقلت على باب
مدرسة ابتدائية ، واشتغل مع الورود والزهر
المدنى . اقتصر نقيذ التراب . دخلت الدفق
الهبالى - آذار يأت إلى الأرض من باطن الأرض
يأتى ، ومن رقصة الفتات - البنسج ماى قليلا
ييسر صوت البنات . الصالحات ملئت منظرها

في اتجاه التشيد والبنى .
أنا الأرض
والأرض أنت
خدعة ! لا تتلقى الباب
لا تدخل في الغياب
ستطردهم من إزاء الزهور وحيل الفصيل
ستطردهم من حجارى هذا الطريق الطويل
ستطردهم من هواء الجليل .

وفي شهر آذار ، مرّت أمام البضج والبنجة حسّ
بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية . لطيفين
فوق الأصابع لود المصايف . في شهر آذار قالت
لنا الأرض أسرارها .

وأني تناوطني
صلوها
وتغوت أمني
بنسمة غير

- ٣ -

وفي شهر آذار تستيقظ الحيل
سيفك الأرض !

أي تشيد سحبي على بطنك المموج ، بعدى ؟
وأي تشيد يلائم هذا الندى والبخور
كان الحياكل تستعسر الآن عن أنبياء فلسطين في بلدتها
المواصل
هذا اخضرار الندى وحرار الحجارة
هذا نشيدى

وهذا غروج المسح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يطغى سميده وقويده
وهذا نشيدى
وهذا صمود النقي المروي إلى الحلم والقدس .
في شهر آذار تستيقظ الحيل .

سيفك الأرض !
والقزم اللولبية تسطها الحيل سحابة للصلاة السريفة
بين الرماح وبين صمى
تصف طائرة ترجع الحيل قوساً
ويلمع وجهي ووجهك حفاً وغرساً
وفي شهر آذار يتخفى البحر من أرضنا المسطبة مثل
حصان على وتر الجني .
في شهر آذار يتضغ الجني في شجر الساحل المروي .
وللموج أن يمسح الموج . . . أن يتنوج . . . أن
يأزرق . . . أو يتفزع بالظن
أرجوك - سيفك الأرض - أن تسكنني وأن تسكنني
صهليلك

أرجوك أن تتخفى مع الفتيات المصغرات بين البضج
والبنجة
أرجوك - سيفك الأرض - أن تنصبي عروى المتألمين
بين سواكين : كيف وأين ؟

وهذا ربي الطيفي
هذا ربي النهائي
في شهر آذار زوجت الأرض لشجارها .

- 3 -

كان أعود إلى ما مضى
كان أسير أمني
وبين البلاط وبين الرضا
أعيد انسجلي .
أنا وأند الكلمات البسيطة
وشهدك الجريطة .
أنا زهرة المشمش العاتلة .
فيا أيها الغائبون على طرف المستحيل
من البدء حتى الجليل
أعيدوا لي إلى يدي
أعيدوا لي إلى الحياة !

- 1 -

أسنى التراب امتداداً لأروسي
أسنى يدي وصفك الجروج
أسنى الحصى اجنحة
أسنى المصايف لوزاً وبن
أسنى خلوصي شجر
وأستل من نبتة الصدر فصاً
وأقله كالجبر
وأنسف جبهة الغائبين .

- ٢ -

وفي شهر آذار ، قبل الثلاثين عاماً وخمس حروب ،
ولدت على كومة من حشيش القبور المني .

أب كان في ليلة الإنجليز . وأني قرأت جديتها
وامتدادي على العشب . كنت أحب ، جراح
الحبيب ، واجمعها في جوي ، فليل عند القهورة ،
مرّ الرصاص على قمرى الليلى فلم يكتسر ،
فبر أن الزمان يمر على قمرى الليلى فيسقط في
القلب سهواً . . .

وفي شهر آذار تمتد في الأرض
في شهر آذار تنتشر الأرض فينا
مواعيد خامسة
واحضلاً بسيطاً
وتكتشف البحر تحت التواقي
والقمر الليلى على السرو
في شهر آذار تدخل أول سجن وتدخل أول حب ،
وتنهد الذكرى على قرية في السيلج
ولمنا هناك ولم نصلوز خلال السرجول
كيف نقرين من سبل باطلال السرجول ؟
في شهر آذار تدخل أول حب
وتدخل أول سجن

وتتليح الذكرى على مقام من اللغة العربية :
قال في الحب يوماً : دخلت إلى الحلم وحدي فضمت
وضاح في الحلم . قلت : تكافأ ترأبهم بمشي
إليك .

وفي شهر آذار تكتشف الأرض أسرارها

- 2 -

بلاوي البينة هي . . كفاي
بلاوي القرية هي . . كسبي ا
لماذا أهني
مكاتباً ، ووجهي مكان ؟
لماذا أهني
لطفل ينام على الزعفران
وفي طرف النوم حنجر

- 4 -

وفي شهر آذار تأتي الظلال حورية والمزقة بدون ظلال
وتأتي المصائر غامضة كاعتراف اليبات

وواضحة كالحقول

المصائر ظل الحقول على القلب والكلمات .

خديجة !

- أين خديتلك الماهيات إلى حين الجفد ؟

- فحين ليقتطن بعضي المجره .

قالت خديجة وهي تحت الندى علفهن .

وفي شهر آذار يمشي التراب دماً طازجاً في الظهير .

- حسن يبات عجين حقل من القمح تحت الضميره .

- يترآن مطلع أشقوة من دوالي الحليل . ويكتين

- حسن رسائل :

نحيا بلاذي

من الضفر حتى الجليل

ويعلمن بالقنص بعد امتحان الربيع وعطر الفزله .

خديجة ! لا تغلق الباب خلفك

لا تلحق في السحاب

ستمطر هذا النهار

ستمطر هذا النهار رصاصاً

ستمطر هذا النهار !

وفي شهر آذار ، في سعة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض

أسرارها المدوية : حسن يبات على باب مدرسة

ابتدائية يقتنص جنود المخلات . يسطع بيت

من الشعر أعظم .. أخضر . حسن يبات على

باب مدرسة ابتدائية يتكسر نمرانيا مرابا

البيات مرابا البلاد على القلب . .

في شهر آذار أسرقت الأرض أزهارها .

- 4 -

أنا شاعرة للحب

وشهدت الحريقه

أنا ولدت الكلمات البسيطة

رأيت الحبس أجنحه

رأيت الندى أسلحة

عنتمنا ألقوا باب قلبي عليا

والأموال الخواجز لي

ومنع التجول

صار قلبي حارة

وضلوعي حجارة

وأطلت القرفل

وأطلت القرفل

- 5 -

وفي شهر آذار واثقة للنباتات . هذا زوج المتاصر .

« آذار أسمى الشهور » وأكثرها شيكاً . أي

سيف مسير بين شيفي وبين زيفي ولا يتكسر !

هذا عنق الزواحي في ذروة الحب . هذا انطلاقي

إلى المعمر .

فالشعبي يا نباتات واشتركي في التضاضة جسي ، وعوده

حلمي إلى جسدي .

سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبر

بالرى والحجل القروي .

وفي شهر آذار تأتي إلى غرس الذكريات ، وتتمو علينا

النباتات صاحبة في اتجاهات كل البدايات . هذا

غري التناهي . أسسى صموصي إلى الزلزلة التناهي .

رأيت فتاة على شاطئ البحر قبل ثلاثين عاماً

وقلت : أنا الموج ، فابصدت في التناهي . رأيت

شهيدين يستمعان إلى البحر : حكا يحيى مع الموج .

حكا تروح مع الموج . وابتمدا في التناهي .

ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت . خديجة ! لا

تغلق الباب !

إن الشموخ ستدخل هذا الكتاب وتائل شمس أرميا

بدون طغوس .

لها وطن الأبياد . . تكامل !

ويا وطن الزارعين . . تكامل

ويا وطن الشهداء . . تكامل

ويا وطن الضالين . . تكامل

فكل شعب الجبال امتدأ لهذا الشيد .

وكل الأتاشيد ليك امتداد لزيتونة زملتي .

- 5 -

مساة صغير على قرية مهملة

ومعان ثلاثان

أمره ثلاثين عاماً

وحسن حروب

وأشهد أن الزمان

يحيي لي سنيله

بغنى المفق

عن النار والغريام

وكان المساء مساء

وكان المفق يغنى

ويستجوبونه :

لماذا تنق ؟

يريد عليهم :

لأن أغنى

وقد فشوا صدره

فلم يجدوا خير قلبه

وقد فشوا قلبه

فلم يجدوا خير شعبة

وقد فشوا صوته

فلم يجدوا خير حوزة

وقد فشوا حوزة

فلم يجدوا خير سجنة

وقد فشوا سجنة

فلم يجدوا غيرهم في القيد

وراء التلال

يتام المفق وحيداً

وفي شهر آذار

تصعد منه الظلال

- 6, ٦ -

أنا الأمل السهل والرحب - قالت في الأرض والعشب
مثل النخلة في القبر
هذا احتمال اللغاب إلى العمر خلف خديجة . لم يزرعوني
لكي يصدون
يريد الهواء الجليل أن يتكلم عني ، فينص عند خديجة
يريد الغزل الجليل أن يدم اليوم سجن ، فيحرس ظل
خديجة وهي تملي على تاريخها
يا خديجة ! إلى رجلي . . وصلت رؤى رائحة
في مداها وتدخل في هواها . أنا العاشق الأبدى ،
السجين البعيد . يفتس البرتقال انضغاري ويصبح
هجيناً يافاً
أنا الأرض منذ عرفت خديجة
لم يعرفوا لكي يتعلموا .
يوسع النبات الجليل أن يفرح بين أصابع كفي ويرسم
هذا للكان المزج بين اجتهاد وحب خديجة
هذا احتمال اللغاب الجليل إلى العمر من شهر آذار حتى
رحول الهواء من الأرض
هذا التراب ترابي
وهذا الصحاب سحابي
وهذا جين خديجة
أنا العاشق الأبدى - السجين البعيد
رائحة الأرض تغطي في الصباح المبكر . .
ليدي الحديدي يوقظها في المساء المبكر

هذا احتمال اللغاب الجليل إلى العمر ،
لا يسأل اللغابون إلى العمر عن عمرهم
يسألون من الأرض : هل نبضت
طفاني الأرض !
هل عرفوك لكي يلبحوك ؟
وهل قلبوك بأحلامنا فاندحرت إلى جرحنا في الشتاء ؟
وهل عرفوك لكي يلبحوك
وهل قلبوك بأحلامهم فاندحرت إلى حلمنا في الربيع ؟
أنا الأرض
يا أيها اللغابون إلى حية القمح في مهلها
احرقوا جسدي !
أيها اللغابون إلى جبل النار
مرؤا على جسدي
أيها اللغابون إلى صخرة القلم
مرؤا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا
أنا الأرض في جسد
لن تمروا
أنا الأرض في صحوها
لن تمروا
أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض في صحوها
لن تمروا
لن تمروا
لن تمروا !

الهوامش:

وقد أشرت إلى التفاعلات المباشرة في موضوعها من هذا البحث ،
ولكن هناك تفاعلات أساسية لا تظهر بصورة مباشرة في النص ، لهذا
السبب انفصل ذكر ما استلضت حصره منها وفق الترتيب الأبجدي
للأساه :

- إدوارد سعيد ، « انتقال النظريات » ، الكرمل ، العدد ٩ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢ - ٣٤ .
- سوزا قاسم ، « حول بوطيقا العمل المقترح ، قراءة في اختناقات
المشق والاصباح لإدوارد الحارث » ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد ٢ ،
١٩٨٤ ص ٢٦٨ - ٢٤١ .

- كمال أبو ديب ، « الحداثة » السلطة ، النص ، بحث مقدم إلى

(١) يتم حيد من الكتابات العربية الحديثة بقضية رفض المفاهيم المعاصرة
وولفس أشكال الحقبة والصفوات القبلية والتسيمات التصفية ،
وتثبيت المفاهيم والنظريات ونحوها إلى قوالب جامدة متغلقة ، تصبح
أدوات سطوية تكسر للحضارة على حدودية النظم الهرمية ، سواء كانت
هذه النظم في مجال بناء الفكر أو الإبداع أو تلقيها والتفاعل معها ، أو
كانت نظماً سياسية واجتماعية واقتصادية . وتشجع هذه الدراسات ، في
الوقت نفسه ، أعمال الاختيار الإرادي الواض ، والمشاركة والانفتاح على
إبتكارات لا تتصلح بالثقافة المعاصرة أو السلي المستهلك . وتشكل هذه
الكتابات النص الثقال في القراءة - للكتابة التي ألقدها ، وتتدخل في
صياغة الأفكار بنسب متفرقة .

القصص التقليدية للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، وأشوار التصنيفات والتصنيفات التي تتدرج في نظم فريد (هـ رويدت إشارات عدة إلى هذه الظاهرة في دراسة الدكتور سوزا لاسم التي سبق ذكرها) كما تلاقي القضية نفسها اعتماداً متزايداً من جانب عدد من النقاد والناقد .

Antony Easthope, op. cit. p. 134 .

— سوزا لاسم ، سابق .
— ماهر شفيق فريد ، دراسة نقدية لمجموعة قصصية لشكري عياد بعنوان « رعايات » ، اختارات لصور (٥) ١٩٨١ المجلة العامة للكتاب (ص ٢٢) .

— محمد للخزنجي : عن تيرة النص في صوت الغناء ، إبداع ، المجلة المصرية العامة للكتاب عدد مايو ١٩٨٢ - ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) استخدمت هنا كلمة لآلاف ترجمة *synthesis* بمعنى العنصر المركبة من المبرسة الدكتور عيسى السخاوي لتأدية معنى العنصر المركبة من المبرسة *synthesis* : انظر : الإنسان والتطور ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٤ ص ١١٧ .

(١٣) تستخدم كلمة *Poème* حتى اللغة الإيطالية أو *Poema* في اللغة الفرنسية بمعنى (الحرب أو المظاهرة) ، وتشير إلى هذا النوع من المثاليات لموسيقى إلى أن الصوت الجليد الذي يدخل إلى الحلق يبدو كما لو كان يلاحق الصوت الذي سبقه في الدخول إلى الموزونة ، وعماكيه فيها يشبه عملية المظاهرة . ويتم دخول الأصوات للشكلة للأحان الأساسية في الموزونة الواحد بعد الآخر على التوالي في مطلع اللوحة . تفاصيل أخرى انظر : مادة *Poème Form* ومادة *Counterpoint* ومادة *Polyphonic* في معجم الفنون - (٢) الموسيقي ملحق الفوج - دار المعارف مصر ، ص ١٢٣ - ١٤١ دلى .

Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, Oxford University Press .

في الصفحات الآتية على التوالي :

376- 258- 825.
James Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing & Co. NY 1963, p. 376- 442.

(١٥) تشترك أسطورة إلى الحبيب أندريس وأندرس في مثاليها وتحبيب الأرض بملامحها للقدس التي تبعد الحبيب في كل عام ، كما جاء في كتاب Frazer للصفحات : (376- 413) . وتنسب الأساطير الأوربية على قيام كهنة لوزيس ببدء شعائر سرية يتم خلالها تحلل رمزي لآلام الإله ومقتله ويحيى فيها كيان يرفد بالسرحدات الدينية المحببة ، التي تحوّلها الأسرار ، ويتم بمزول من الناس . انظر :
آتين ديريوت ، المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت حكايسة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٣١ - ٤٤ .

(١٦) أغنى الإشارة إلى تصنيفات الدريوش ظهرت فيها الحيل أو صفة من صفاتها مرتبطة بالجنس :

— « أولاً صهيل الجنس في ساقها يا دجيم » الجنون » - مدحع الظل المال ص ٥٥ : « حبيبي أصف سكوك بليك / فذك دمي كي تمام القسي » - بطير الحمام ، سابق ص ٤٦ .

T. S. Eliot, The Waste Land and Other Poems, Faber and Faber, London 1975, p. 27.

ويذكر إليوت في تعليقه على القصيدة أنه يرجع إلى كتاب فرويز ونصيرصاً الفصل المرتبطة بشعائر الاحتفالات التي كانت تقام لأداء الحبيب في الربيع .

(١٨) حول قضية تفاعلية التعوض انظر : صبري حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، القاصص ، ص ١١ .

(١٩) أعمال درويش ، سبق ذكره ، مزمار ، ص ٣٧٠

مهرجان التلعة للإبداع العربي ٢٤ - ٣١ مارس ١٩٨٤ ، فصول المجلد الرابع ، العدد (٣) ١٩٨٤ .

— محمد عابد الجابري ، « الخطاب العربي » دراسة تحليلية نقدية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، دار الطليعة ، بيروت ص ١٠ - ٩ .

(٢) Edward W. Said, The World, The Text, The Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 52.

(٣) لشكري عياد ، النقد والإبداع ، من حوار مع الكتّاب نشر باللغة الإنجليزية في مجلة ألف ، العدد الرابع - ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٠٩ .

(٤) Edward Said, op. cit. p. 52.

(٥) الجابري ، السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٦) نفسه .

(٧) Wolfgang Iser, The Implied Reader, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, p. 294.

(٨) D. W. Harding, Psychological Process in The Reading of Fiction, Aesthetics in The Modern World, ed. Harold Osborne, London 1968, p. 313 .

(٩) غريد من التفاصيل حول التلويحي للخطاب الشعري والملاحة بين الأيديولوجي والخيال انظر :
Terry Eagleton, Criticism and Ideology, London NLB 1976.

فصل بعنوان :
Ideology and Literary Form, pp. 162-161.

وتصوفاً الصفحات (134 - 145) التي يتناول فيها أيديولوجية الشكل في شعر إليوت ويونس .
وانظر كذلك :

Antony Easthope, Poetry As Discourse, Methuen, London and N. Y 1983, pp. 19 - 99.

(١٠) أعمال درويش الشعرية وتشتمل على :

— أرواح الزيتون (١٩٦٤) .

— عاشق من فلسطين (١٩٦٦) .

— آخر الليل (١٩٦٧) .

— الصالحين موت في الجليل (١٩٧٠) .

— حبيبي تفيض من نومها (١٩٧٠) .

— أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) .

— تلك صديقي وهذا انتصار الملائق (١٩٧٥) .

— أحمراس (١٩٧٧) .

والإشارات إلى شعر درويش في هذه الدراسة تعتمد على الطبعة الثامنة من الأعمال الكاملة - ديوان عمود درويش ، دار العودة ، بيروت الطبعة الثامنة (١٩٨١) .

— تنبيهات بيروت - حصار الدالبح البحر ، دار سوسا للنشر ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٨٩ - ٩٢ .

— ثلاث سريفة في مدينة قديمة ومجملة على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، لليلة ٧٦ ، العدد ١٩٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .

— مدحع الظل المال ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

— لا تصفح فراسخات ، الكرمل ١٠ (١٩٨٤) .

— بطير الحمام ، الكرمل ١١ (١٩٨٤) .

— حصار الدالبح البحر ، دار سوسا للنشر ، تونس ١٩٨٤

(١١) لقد بدأ تظهر هذا للصح في الشعر الحديث في قصيدة *Castro* لإزرا باروند . وتعتمد هذه القصيدة على الانتقال المفاجيء من الخطاب الشعري إلى خصائص نوع إلى آخر من النقص . ويعتمد النوع الأول على بروز الذات المتكلمة للقصيدة للحديث الروي . أما في القصيدة فيكون الحديث في المركز ، على حين لا يأخذ الروي موقفاً نهائياً عديداً ، وإنما يصبح ذاتاً متحوّلة تتنقل في امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والتغلب مفرداً وصفاً . ولقد أتى ظهور هذا للصح في الأدب العربي على تغيير

(٢٤) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال الدين جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٥٦ .

(٢٥) الإنعام الحليج بين مسلم القشيري التيسابري ، صحيح مسلم ، المجلد الأول ، كتاب الشعب ، ص ٣٧٩ .

(٢٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني ، سابق ، ص ١٠٦ .

(٢٧) (عن حديث لدرويش) ريتا عوض ، « خروج محمود درويش ، هل قتل الشاعر أم بته ؟ » ، شرق فلسطين ، العدد رقم ٣٥ ، أيلول سبتمبر ١٩٧٣ ص ٨٨ .

لقد حقق درويش في « عاشق من فلسطين » (١٩٦٦) كسر العمود الكلاسيكي ، حل حين سجلت قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » في ديوان « أميك أو لا أميك » (١٩٧٢) الخروج النهائي للعصيدة التجريبية .

انظر :

إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١١٨ - ١٥١ .

(٢٨) محمود درويش ، « حلم مسيح بالمدى المفتوح » ، الكرمل (٧) ١٩٨٣ مؤسسة بيسان للصحة والنشر والتوزيع ، ص ٨ .

(٢٩) أستطيع أن أكتفي صمات هذه القرارة الشعرية في تصالدها بعينها إلى جانب قصيدة « الأرض » ، وهي :

— لا تصدق فراشاتنا ، سابق .

— مزمار من ديوان « أميك أو لا أميك » ، سابق .

— كائن أميك من ديوان « محاولة رقم ٧ » ، سابق .

— بيروت ، سابق .

أما ما لم أستطيع الاستدلال عليه ، بصورة محددة ، فمطل النص الغالب لهذه القرارة الشعرية : يعني أن النص الغالب هنا هو نصوص درويش الشعرية وما تشتمل عليه من تناس أو تقاض نصي .

Frazer, op. cit. p. 39٠.

(٢٠)

وانظر تفسير هذه التسمية والأصول للشيخ مهنا في :
جابر عصفور ، « أقدسة الشعر » ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ - ١٩٨١ .

(٢١) يتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم النص الذي أشرت إليه من قبل ، إذ تتماثل النصوص الغنائية مع اللغة في صورتها الشاملة ، حل حين يمثل المحور الرأسي الاستدلال paradigmatic كسراً في تسلسل العلاقات الخطية المنطقية حل المحور الأفقي syntagmatic يؤدى إليه هذا من توليد علاقات جديدة ترى دلالة النص نتيجة لتفاعل بين المحورين . وتغل جديلة الحركة في هذه العملية ما يحدث في عملية أخرى تتم خلالها إزاحة بأكبرها النص الجديد ، فهو يتغيب النصوص الأخرى ، ويغيب الضوء المسلط عليها ، وإن لم يبلغ غايتها في تشكيلها النهائي . وتظهر جديلة الإحلال والإزاحة في سياق لغوي آخرى تعبر عن مظاهر الحداثة في النص الأدبي ، وتنتهي إلى أن النص الحديث يتحول إلى تغيب الحداثة وإحلال الذات مكانه ، بحيث تصبح الذات هي عرق العمل الفني ، حل حين يغيب الضوء المسلط على الحداثة العاكس لأشكال الحقبة السلطوية في الواقع . (انظر : كمال أبو ديب ، سابق) .

(٢٢) محمود درويش ، « مين يسمو لا يحس على مقعد الشباب » ، الكرمل ١٩٨٤ ، ص ١١ .

(٢٣) لا يلتقي درويش هنا فحسب في نقطة تماس فكرتها في بداية البحث مع عاشق من عشاق المكان هو جال حدان ، لكنه يلتقي كذلك بشاعر آخر يظهر في شعره حس المكان بصورة واضحة ، ذلك هو الشاعر الأيرلندي W.B. Yeats . بدأ ينس ويجسدة من الشعراء الأيرلنديين حركة ثقافية صاعدة للثقافة الأنجلو ساكسونية السائدة في إنجلترا ، جعل هدفها ليس إحياء التراث والمعتقدات الشعبية الأيرلندية فحسب ، وإنما خلق جو أسطوري ملته ، يرتبط بأسسه الأركنة ، وبالصعاب الجغرافية الجديدة لها ، وكانهم أرادوا أن يثروا فيها طائفة غير مرئية ، لفترة على إحياء ذاتها بذاتها ، وتوليد استمرارية تاريخية خاصة بها ، تتميز عن التيار التاريخي العام .

انظر :

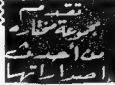
Seamus Heaney, The Sense of Place, Preoccupations, New York, Farrar Straus Giroux 1980 , pp. 131 — 135.

العدد القادم من مجلة « فصول » « الأدب والفنون »

مكتبة النهضة المصرية

لرئيسها : حسن محمد وأولاده

٩ شارع عدلى بالقاهرة ت : ٩١٠٩٩٤



حسن كامل المطاوى
د/ محمد محمد خليفة
د/ عبد العزيز القوصى
د/ أحمد زكى صالح
منصور حسين وآخرين
د/ مصطفى الديوانى
د/ منير حسين فوزى
د/ فوزية دياب
أحمد عطية الله
د/ كاميليا عبد الفتاح
د/ أحمد أمين ود/ زكى نجيب محمود
د/ أحمد أمين ، ود/ زكى نجيب محمود
د/ وهيب سمعان
أحمد عطية الله
د/ راشد البراوى
عبد الرحمن عفيف
تحقيق الشيخ/ محى الدين عبد الحميد

● فقه العبادات
● مع الإيمان في رحاب القرآن
● أسس الصحة النفسية
● نظريات التعلم
● الطفل والمرافق
● حياة الطفل
● العلوم السلوكية والإنسانية في الطب
● نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة و دور الحضارة
● الذاكرة والنسيان
● العلاج النفسى الجماعى باستخدام اللعب
● قصة الفلسفة الحديثة
● قصة الفلسفة اليونانية
● الإدارة المدرسية
● القاموس الإسلامى ٥ مجلدات
● قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية
● العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى
● الشطرنج علما وفنا
● مقالات الإسلاميين للأشعرى

من مؤلفات الدكتور/ أحمد أمين :
● ظهور الإسلام ٤ جزء
● فصحى الإسلام ٣ جزء
● النقد الأدبى
● قاموس العادات والتقاليد .

من مؤلفات الدكتور/ على إبراهيم حسن :
● التاريخ الإسلامى العام
● نساء لن فى التاريخ الإسلامى نصيب

من مؤلفات الدكتور/ حسن إبراهيم حسن
● إنتشار الإسلام فى القارة الأفريقية
● زعماء الإسلام

من مؤلفات الدكتور/ أحمد شلى :
● مقارنة الأديان ٤ جزء
● المكتبة الإسلامية ٤ مجموعات :
● المجموعة الأولى من رقم ١ : ١٦ السيرة النبوية العطرة
● المجموعة الثانية من رقم ١٧ : ٢٣ العشرة المبشرون بالجنة
● المجموعة الثالثة من رقم ٢٤ : ٢٦ دراسات قرآنية
● المجموعة الرابعة من رقم ٢٧ : ٣٣ من قصص القرآن

من مؤلفات الدكتور/ محمد عبد القادر :
● دراسات فى أدب ونصوص العصر الجاهل
● دراسات فى أدب ونصوص العصر الأموى
● أمهات النبى
● طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين

ندوة العدد

الأسلوبية

عقدت هذه الندوة ضمن « مهرجان شوقي وحافظ » الذي أقيم بالقاهرة عام ١٩٨٧ .

عز الدين إسماعيل :

نرحب بكم في القاهرة ، وسعدنا أن نلتقى معاً في واحدة من الندوات التي دأبت وفصوله على عقدتها لتناقشة إشكاليات النقد الأدبي وقضاياها . ونلتقى في هذه الندوة حول الأسلوبية ، محاولين طرح أهم إشكالياتها ، ومدى ما يمكن أن تسهم به في إثراء النقد الأدبي ، ومتروك لكم حرية اختيار زاوية النظر لهذه القضية .

جابر عصفور :

أتصور أننا يمكن أن نبدأ بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الأسلوبية ؟ وما الكيفية التي يمكن أن تفيد بها ناقد الأدب أو عالم الأسلوب ؟ وما الغاية منها ؟

هادي صمود :

في تصوري أنه ليس المهم هو تعريف الأسلوبية ، بل تعريف الأسلوب ، أو الإجابة عن السؤال : ما معنى الأسلوب في نطاق العلم الذي يسمى الأسلوبية .

كمال أبو ديب :

أنا لا أميل إلى البدء بتعريف الأسلوب ؛ لأنه إذا بدأنا بتعريف الأسلوب فإننا نكون قد حددنا الأسلوبية بتعريفنا للبدني . قد يكون من الأفضل بدلاً من تقديم النتائج التسلل عما يمكن أن تقدمه الأسلوبية للنص ؛ ما الأدوات التي تقدمها لناقد النص ؟ وما دورها في العملية التفسيرية ؟ هذا في حد ذاته يمكن أن يقودنا إلى تحديد أكثر سلامة للأسلوب ، مبني على مقدمات .

الهادي الطرابلسي :

لكن أليس من الأجدي من هذا وذاك ، أن نطرح السؤال التالي : لماذا الحديث كله عن الأسلوب والأسلوبية ، ولم يمر عصر دون حديث مباشر أو غير مباشر عن أسلوب النص الأدبي دون أن يسمى مثل هذا الحديث بأنه عمل أسلوب ، أي معنى بالأسلوب . فالحديث عن الأسلوب واردة في كتب القدماء مشفوعاً بالحماسة له ؛ والحماسة للتوسع في دراسة الأسلوب - في حد ذاتها - تمد ظاهرة ينبغي البحث فيها قبل أن نعرف الأسلوب . ونحن نعلم أن العرب مارسوا العمل الأدبي ممارسة لعلها أكبر ممارسة للنص الأدبي بالنسبة للأدباء والعلماء في غير العربية من الحضارات . هل سبيل المثال : لدينا الشروح ؛ أعني شروح الشعر التي انطلقت من شروح القرآن ؛ فللغريب شروح على ما يجب من نثر وما نظم من شعر . وفي هذه الشروح وجوه تقترب أي تبتعد من الأسلوبية ، ومن غيرها من حصول البحث ، سواء استعملت مصطلح الأسلوب أو لم تستخدمه . ولعل فينا ثيرة من مشكلاته اليوم ما قد يمدد غير المطلع معنى جليداً . إذن فالسؤال الذي ينبغي طرحه هو : لماذا كل هذا الاحتشاد للأسلوبية ؟

أدارها

عز الدين إسماعيل

مصر

اشترك فيها

مصر

تونس

مصر

مصر

تونس

سوريا

تونس

جابر عصفور

هادي صمود

سامي خشبة

سعد مصلوح

عبد السلام المسدي

كمال أبو ديب

الهادي الطرابلسي

أعدّها : محمد بلدوي

حمادى صمود :

يستطيع أن يحل كثيرا من المشكلات التي لم تكن قد حلت أو حسمت من قبل . فهناك أصلاً اهتمام زائد بالأسلوبية ، على أساس أنها دھوة مطروحة لحل مشكل قائم في النقد الأدبي ؛ وهذا المشكل مرتبط بطبيعة النقد الأدبي في ذاته ، ومرتبطة بمجموعة من التطورات المتصلة بعلم اللغة من زاوية أخرى ، على أساس أن اللغوي يقول إن الأسلوبية هي فرع مما يسمى بعلم اللغة العام ، وأنه في داخل علم اللغة العام يستطيع أن يحل مشكلات كبيرة جداً ، يميز عن حلها الناقد . فالبده بالغة هنا ، أي الغاية من الأسلوبية ، يرتبط أولاً بالتأثير للترايد ، والاهتمام للترايد ، بالأسلوبية من ناحية ؛ ويرتبط - من ناحية ثانية - بمشكل العلاقة بين النقد الأدبي وعلم اللغة ؛ وربما يرتبط - من ناحية ثالثة - بقضية خطيرة جداً في النقد الأدبي ، هي قضية القيمة ؛ هل يستطيع أن يحسم عالم اللغة مشكلة القيمة في النقد الأدبي من خلال مجموعة من التعليلات اللغوية ، بحيث يكون للدخل للقيمة مدخلاً لغوياً بمعنى ما ؟ أو أن للدخل إلى القيمة هو مدخل أخلاقي أحياناً ، فتكون الزاوية هنا مرتبطة بالنقد الأدبي ؟ ولهذا أرى أن البده بالغة في من هذه الزاوية يعطى الأمر حيوية ، ويقتف بنا قرواً إلى لب المشكل ، وإلى التنوع والخلاف المنهجي ؛ لأن أعرف أن بين الجالسين في هذه الغرفة خلافاً منهجياً . فهناك أسلوبية إحصائية يعلها سعد مصولوج ؛ والمسئد يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية - إذا جاز هذا التوصيف ، وإذا فخره لي - والهادي الطرابلسي ينطلق من منطلقات أخرى مغايرة . وأنا أريد أن أثير أكثر وجوه الخلاف ؛ لأن هذا يؤدى إلى التواء . لذلك أرى أن البده بالغة مهم جداً من هذه الزاوية .

سعد مصولوج :

الحق أن أريد أن أقصد صلباً لكي ننطلق إلى ما نريد من الحديث . وما طرحه الدكتور جابر والأخ الهادي قريب من قريب ، بتعبير أسلافنا . فلما قلنا لماذا الأسلوبية ؛ فنحن نضع سؤالاً ينبغي أن يجيب عنه لكي نعرف هل نحن في حاجة إليها أو لا . وهذه الحاجة تقرها لنا مراجعتنا للتراث القديم . هل في التراث القديم ما يفي من الأسلوبية ؟ - أمضى قضية العلاقة بين الملاحظات البلاغية ووسائل المعالجة الأسلوبية المعاصرة ووسائلها . نحن لنا تراث بلا شك ، وتراث غني وهرقي ؛ ومن هذا التراث وعبابته نستطيع أن نقرر - ومما الدكتور حمادى صمود ، وله كتاب عن التفكير البلاغي عند العرب - هل نحتاج إلى الأسلوبية فلابد أن نقارنها بشكل ما . وأنا أثير نقطة للاطلاع العلاقة بين ما هو تراثي وما هو جديد في معالجة النص الأدبي .

عن الدين إسماعيل :

أعتقد أننا بهذا الطرح نذكر قد خطونا خطوة إلى أمام . ولما لفتتم لي فقد بدأ الهادي من مسألة الاهتمام بما يسمى

يظهر لي أن الغاية من هذه الندوة هي أن تفكر معاً في الإمكانيات المطروحة لفهم الظاهرة الإبداعية . وأعتقد أن ثمة وظيفة أخرى مهمة لندوة عن الأسلوب ؛ فمنذ سنوات أصبح الحديث عن الأسلوب أمراً متداولاً في كثير من الأوساط ، سواء أكثت خصمة أم غير ذلك . ونلاحظ كثيراً من الجالعة في التقدير ، أو سوء التقدير ، والخلط بين المفاهيم ، نتيجة لعدم إدراك ماهية تطور الأنظمة والمتاحج في الثقافات التي استعرتنا منها - بطريقة أو بأخرى - مثل هذه الممارسات ، في ظرف تاريخي معين . لذلك ينبغي الوقوف على شيء من التحديد لظاهرة الأسلوب في حد ذاتها ؛ من أجل رفع الالتباسات التي وقعت في بعض الدراسات ، وبعضها لأقلام معروفة .

سامى خشبة :

أنا في حاجة - بوصفي قارئاً مهتماً بالأدب وعارسة النقد - إلى أن يجاب لي أولاً عن : ما الأسلوب ؟ وما الأسلوبية بوصفها منهجاً ؟ وماذا تفعله الأسلوبية في النص وفي التصور ؟ فهناك تفرقة نظرية بين التعامل مع نص محدد والتعامل مع التصور بشكل عام .

عبد السلام المسدي :

فعلت كنت أريد أن أسأل في بداية الندوة الإخوة المشرفين على مجلة «فصول» ، ما الغرض الذي حمله هذه الندوة ؟ هل هو البدرجة الأولى غاية تعليمية ، أو شبه تربوية للقارئ ؟ - مع أن هذا العلم متخصص إلى حد ما - أو أننا نتجمع حول مائدة ؛ حول موضوع ؛ لتحدث دون أن يكون حاضراً في أنفسنا حسرة الفهم والإبلاغ للقارئ ؟ وعندها يحدث كذا حدث في كل ندوات «فصول» ، الحديث يدور في المستوى المنخفض للمشاركين في الندوة ، بصرف النظر عن مدى التقليل . فهل نحن الآن نرجع كافة الجانج التربوي ؟ أو أننا نصوص رأساً في العلم بصرف النظر عن قضية تيسير الممكن من الحديث ؟

سامى خشبة :

وهل هناك تضاد بين الغرض في العلم وتوصيله ؟ للندوة متجهة أصلاً إلى القارئ المتخصص المهتم ، وإلى القارئ المثقف عجب الأدب ، وإلى المبدع أيضاً ؛ وإلى كل من يجادلون أن يقرروا من إنجازات المنهج الحديث .

جابر عصفور :

أفترح أن ندخل للمشكل من زاوية أخرى ، لأن البده بالتصريف قد يؤدى إلى نوع من المصادرة . وقد يوجه مسار الندوة منذ البداية في اتجاه محدد ، ويفقدها كثيراً جداً من حيويتها . هناك الأسئلة الثلاثة التقليدية كما طرحها : السؤال الخاص بالمناهج ؛ والسؤال الخاص بالكيفية ؛ والسؤال الخاص بالغاوية . وأختر أننى لم أكن أقصد تربياً ما . ولو ترك أمر الترتيب لي لاخترت البده بالغاوية ؛ لأسباب منها : غائية الأسلوب أو الغاية من الأسلوبية ، على أساس أننا نسمع كثيراً الآن ، وميزة تفرقة ، عما يسمى اصطلاحاً في مصر علم الأسلوب ، أو ما يسمى اصطلاحاً بالأسلوبية في تونس ، وفي كلا الحالتين يعنى المصطلح فرعاً جديداً من فروع المعرفة الإنسانية ،

أحد الإخوة يعرض مختلف التيارات أو المدارس الأسلوبية المعاصرة . حتى تعود بذلك إلى نقطة التراث ؛ أما الانطلاق من التراث في ندوة تشترى في «فصول» فقد يوحى بالاجديد في المنطق . إن شئت أن أوضح القضية التي طرحت ، وفي الوقت نفسه نقول كلمة لا نخشى بعدها أن نكون مقبلين بقضية التراث ، ولا نخشى معها أن يطعن شيء من طرافة الأسلوبية التي نريد أن نبرزها للقرءى «فصول» . إنما أود - ونحن بصدد قضية التراث - أن نتكلم من موقع عربي . والواقع العربي يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى . وقد تسامل عن انتشار الحديث كثيراً في هذا الوقت عن الأسلوبية وعلاقتها بالتراث العربي . وهناك جوانب عدة : فلدنيا تراث بلاغي في علم البلاغة ، والقضايا مطروحة فيه بطرق متعارفة ، نتحصد على أمثلة متنوعة ، لكنها متشابهة ، وتقبل منها طرحاً أسلوبياً حديثاً . بيد أن ثمة قضايا نظر إليها من قبل عل أنها تدخل ضمن علم البلاغة القديمة ، أرى أننا ينبغي أن ندرجها اليوم تحت عنوان والأسلوب والأسلوبية» ، كما جلت في ذلك دراسات كثيرة ، أذكر منها دراسة الزميل وحادي صمود في إعادة قراءة التراث . هذا من ناحية ، حيث توجد البلاغة ، ولكن في البلاغة شيئان ؛ شيء تجاوزته الأحداث ، وشيء آخر يتصل بالتفكير النظري في الأسلوب . وهذا التفكير النظري يتطور يتطور وأضحاً في مقدمة ابن خلدون ، في فصل طريف بعنوان «الأسلوبية» في صفحتين جديرتين بالاهتمام . وبعد ابن خلدون يقرن تقريباً بتطور ذلك بشكل أوضح في كتاب حازم القرطاجي «مناهج البلاغة وسراج الأبداء» في فصل خاص بالأسلوب . وهو أول مفكر عربي تخصص للأسلوب قسماً مستقلاً من كتاب يبحث في أصول البلاغة . وإنه يمكن القول إن لنا - نحن العرب - علماً بالبلاغة ، ولنا تفكير في الأسلوب ، ولنا شيئاً لذلك في جانب هذا ، وذلك هو الدراسات التطبيقية ، التي لا يوجد ما يضاهيها في أي حضارة أخرى . ولست أقبلت عن شروح القرآن فحسب ، بل شروح الشعر بصفة خاصة .

وهناك شيء يمكن أن نسميه مظاهر الأسلوب كما تتجلى في النصوص . وإذا جمع هذا التراث فإنه سيكون - في تديري - حصيلة يمكن لنا أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية ، علماً بأن الأسلوبية اليوم علم قائم يزعم لنفسه الاستقلال الذاتي ، والسؤال الآن هو : هل في إمكاننا أن نتحدث عن صلة الأسلوبية بغير التراث العربي من علوم ومناهج ؟

حادي صمود :

حين اقترحت أن نحدد الأسلوبية والأسلوب كانت هناك أسباب معرفية تدفعني إلى هذا الاقتراح . وفي تصوري أنه يجب أن تقوم بعض التحليلات المهمة في الموضوع . إن الحديث عن الأسلوبية اليوم لا يمكن أن يكون إلا تاريخياً ؛ فقد انتهت الأسلوبية في أوربا ، ولقد يتحدث اليوم عنها واحد من العلماء البارزين . لقد حدثت في خلال الخمسينيات تقريبا انكسار عميق يوم أخرج رولان بارت كتابه «الدرجة الصفر في الكتابة» واقترح مفهوم الكتابة بديلاً إيجابياً لمفهوم الأسلوب . ولقد ركز رولان بارت على القضية تركيزاً معرفياً ؛ فقد رأى أن الجهد السلفي كلها في محاصرة الأسلوب جهود انتهت إلى مضايق ؛ لأن المخططات التي انطلقت منها كانت لا تسمح لمنهجية ما

بالأسلوبية ، وبعد ذلك تحول إلى مسألة أخرى ؛ هي أنه إذا كان لابد من هذا الاهتمام فهل هناك في مراجعة التراث ما قد يفتح باباً لتصوير القضايا بمزج من طروح أخرى خارج هذا التراث ؟ وأنا معه في هذا . وهناك مسألة آخرها في شكل سؤال . هل سيسهل الأمر إلى أن نقف على تعريف للأسلوبية بشكل ما من خلال تراث آخر غير تراثنا ، أو نتاج فكري مغاير ، لا علاقة له بمسار الفكر العربي والإبداع العربي ، ثم نبداً في ضوء هذا نتعلم ما هو مماثل في التراث أو في أفكارنا الحديثة نسبياً ، أو ما تلحوسه عن تنوع قد يصل الأمر فيه أحياناً إلى حد الخروج عن دائرة المقبول ؟ هل نستطيع فهمهم من هذا الطراز ثم نتجلبه في التراث الخاص بنا ؟ أو أنه - وهذا امتداد لفكرة الهادي - ربما يكون من الأجدي أحياناً أن تبدأ للقرءى من خلال الطروح التي تفهمها هذا التراث ، ومن الممارسة التي تمت بإيجابياتها وسلبياتها حتى الوقت الراهن ، ليجرد أن هذا هو الذي نعيشه أو نصنع أو نلحوسه أو نعلمه ؟ فهل علينا أن نقف أمام هذا كله لكي نصفيه - إذا أمكن القول - بشكل نصل فيه مما إلى بلورة مفهوم قد يثق أو يخطف ويطلق أو لا يتطابق ، مع أي تفسير آخر ، توصلت إليه أفضاً مقولاً تحركت في تراث حضاري وفكري آخر ، ووصلت فيه إلى بلورة أخرى من هذا النوع ؟ أي للسكوت هنا يمكن أن نعرض فيه ؟

عبد السلام المسدي :

أستأذن أن أنيلور منجهاً تصنيهاً ، يعني على أن نكون عمليين . إن ندوة حول الأسلوبية تعني ضمناً - من الناحية المنهجية - حواراً مع مفهوم الأسلوبية ، والحوار جدلي ، دخولاً وخروجاً ؛ وهذا يعني أن موضوع الأسلوبية يطرح من خلال إشكالية العلاقة القائمة مع هذا العلم . وربما نستخلص مما قيل « أن مضغلة العلم » ، علم الأسلوب حالياً ، إذا واجهناها من زاوية العلاقات ، أمكننا أن نيسط القضايا التالية : أولاً ، هناك قضية علاقة الأسلوبية باللسانيات ؛ أي علم اللغة ، وهي علاقة المنشأ طبعاً . ومن هنا يتبين الحديث عن مختلف التصورات أو التيارات التي ضبغت تلك العلاقة . ثم هناك علاقة أخرى هي علاقة الأسلوبية النظرية بالأسلوبية التطبيقية . ومن زاوية أخرى هناك علاقة الأسلوبية بالتدريس الأدبي ، وعلاقة الأسلوبية العربية المعاصرة بالأسلوبية غير العربية ، حتى إننا لتتسالم عيا إذا كان بإمكاننا أن نقدم شيئاً ، أو عطلة ، إلى هذا العلم على المستوى الإنساني . ومن زاوية العلاقات تبسط أيضاً علاقة الأسلوبية الحديثة بالمرور التقني الإنساني ، لا العربي فحسب . وأخيراً يمكن أن نتحدث في نطاقنا عن علاقة الخطاب الأسلوب العربي للماصر بلغة النقد المتداول . هذه جملة من التصنيفات ليست قسرية ، ولا تستوعب بالعمسورة ؛ لكن إذا أنتمم ليشرح أحدنا في ضبط منط العلاقة الأولى ، وهي علاقة الأسلوبية بعلم اللغة أو اللسانيات ؛ وهي علاقة منشأ ؛ وهي تستدعي عرضاً وبيرواً للتيارات أو لمختلف المفاهيم التي تدور في مدارس الأسلوبية المعاصرة منذ نشأتها ، دون أن نلتزم - هنا - بتعريف للأسلوبية .

الهادي الطرابلسي :

بودي قبل أن نقفز إلى اللسانيات ، أن أعود إلى قضية التراث العربي في علاقته بالأسلوبية . المسدي ونحن جميعاً معه نتظر أن يقوم

جابر مصغور :

توليف التراث نتيجة ترتب على مقدمات ، وكُرِّحَ حمادى وكمال يمكن من الإضافة إلى التجربة . وإذا نظرنا من منظور واقعنا الحديث ، وليس القديم ، فإننا نجد العناية بمثل هذه القضايا قد بدأ من محاولات أمين الحولى - وتلك مسألة لا ينبئ إغفالها - تحويل البلاغة إلى فن القول ، ذلك كانت بداية تحديد مايسمى بتجديد التراث . لكن هذه المحاولات لم تحت تأثير دراسة من نوع أولى من الأسلوبية في إيطاليا ، فيها يتصل بالشيخ أمين الحولى . وهذه المحاولات التي بذلت بالشيخ أمين الحولى ، واستمرت في كتاب عبد السلام المسدى عن الأسلوبية ، كلها محاولات تبدأ من النظر إلى الآخر . فهناك شيء اسمه الأسلوب أو الأسلوبية علينا أن نذكره ، وعلى أساسه من نميد النظر في قضية التراث حقاً .

جمادى صمود :

استحوى بإضافة بسيطة ، هي أنى أرى - شخصياً - أنه من منطوق للممارسة ، ومن وجوه الحدادة ، ومن مسئوليتنا أمام قرأتنا ، ينبغي أن نخرجهم من الاستلاب الذى وقعوا فيه . إننا دائماً نغفر مباشرة إلى التراث ، واعتقد أن كل أعمدات لتأصيل التراث وتأسيسه تتجه مباشرة إلى تقرير الظاهرة في التراث قبل فهم الظاهرة نفسها في الغرب . وأنا أحتلر لكل من كتبوا في الأسلوب ، لأنه في كتاباتنا عن الأسلوب وإجتهاداته في الغرب هناك أخطاء أساسية في فهم تطور الظاهرة في النصوص الغربية ، وفي تقديم المسار الذى قطعتة الحركة التقليدية منذ بدايات هذا القرن حتى اليوم . وإذا فلفنهم أولاً ، ولتثبت من المراحل ولندرك الأسباب والمسببات ، ولتجنب الغفز مباشرة لتقرير العلاقة بين شيء لم نفهمه وشيء آخر أنا اعتقد أننا لم نفهمه كذلك . ثم هناك موقف فكري كذلك ، يدعوننا إلى أن نحرر قارئنا من الاستلاب ، ونفهمه كيف أننا حريصون كذلك على تأسيس رؤية للتراث ، لكنها رؤية تتسم بالحدادة .

سمعد مصلوح :

إضافة إلى للمشكلات التي أثارها الدكتور كمال والدكتور حمادى ، أنا أعتقد أن الحديث عن الأسلوبية يستمد مشروعيتها عما أتصور أنه أزمة في معالجة النص الأدبي في الوطن العربى . وهذه الأزمة مسئول عنها - في المحل الأول - أبناء الوطن العربى أنفسهم ، لأنهم حصروا أنفسهم في دائرة التنازل التقديى الصرف ، ودخلوا في اللهاث وراء المدارس الفلسفية والحركات التي تشيع في أوروبا . ونحن نحاول - قدر الإمكان - أن نتابع هذه الحركات ، ونرصد أصداءها في الإبداع العربى . هذه الأزمة التي حاققت بدراسة النص الأدبى ، أدت إلى ما يمكن أن يسمى بأزمة منيج في معالجة هذا النص ، تتمثل ، ربما ، في المعالجة التقليدية للصرف ، للمتقطعة الصلة عن المسببات يوجهه عام ، والأسلوبية حل وجه خاص . هذه الأزمجة تتمثل في أزمة المصطلح ، وذاتية الأحكام ، والمعالجة التي قد تنم عن ذكاء الناقد أكثر مما تنم عن طيبة النص نفسه . ولذلك ما يزال الحديث عن الأسلوبية مشروعاً وعلوياً . وأنا لا يهين أن يحدث انكسار في الفكر الأوربي . يمكن أن أرصد وأدل القارئ عليه ، وهذا حق على .

أن تجعل منه مادة للبحث يمكن تصنيفها بشكل علمي ، فأقترح مفهوم الكتابية بديلاً لفهوم الأسلوب . ومنذ ذلك اليوم أصبح الناس يتحدثون إما عن الكتابة ، ومن ثم تكون كل الترميز أو الأنظمة النظرية أنظمة تنطلق من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب ، أو يبحثون فيها سعى بالإشثاق أو البيوطيقا بصفة عامة . واعتقد أن إبراز هذه المسألة مهم للغاية ، حتى إذا قرأنا الناس عرفوا أننا نفهم ما يعبري ، وفهموا أننا نتابع الانكسارات المهمة في تاريخ العلم في أوروبا . ومن ثم فإنني أعد الحديث عن الأسلوب حديثاً تاريخياً ، وأعتقد أن الحديث عن الأسلوبية في الوطن العربى ، أو الحديث التاريخي عن الأسلوبية ، لا يزال مفيداً بل شرعياً . ومن هذا المنطلق نحدد للغزاري أننا نستعمل كلمة «أسلوب» وكلمة «أسلوبية» في معنى واسع لا في المعنى التقني ؛ في المعنى الذى يحصر الانكسارات والتطورات التي حدثت في أوروبا .

جابر مصغور :

- تقصد علم النص ؟

حمادى صمود :

- نعم .

عز الدين إسماعيل :

هذا شيء قد نحقق ولا يمكن إنكاره .

الحادى الطرابلسى :

- أتفق مع حمادى في التقطة الأساسية ؛ ولكننا إذا كنا نناقش ظاهرة تاريخية ، فهل نناقشها لأن هناك إحساساً بيننا جميعاً بأننا ما نزال متخلفين إلى حد بعيد في هذا المنطق من الدراسات ، بمعنى أننا ما نزال في حاجة إلى الإفادة من مناهج استنفدت أغراضها وتشكلت - علمياً - حل نمو مختلف ؟

سامى عشبى :

سيصبح للطرح الذى طرحه الحادى أهمية كبيرة ، إذا كانت الأسلوبية في أوروبا قد صارت تاريخياً . وعلى الرغم من أنها صلت تاريخاً فإنها - بالنسبة إلينا - يعاد طرحها من جديد بحكم أنها ترتبط بترائنا الخاص البلاغى ويعلم اللغة التي نشأت من تفسير القرآن ، أو شروح الشعر . ومن هنا أرى أن الطرح الذى طرحه الحادى مهم جداً .

كمال أبو ديب :

ليس منهجياً ؛ قد يصبح في مرحلة متقدمة ؛ لأننا حتى الآن لم نقل حرفاً عن هذا المثير الذى نريد أن نثبت أنه قائم أو غير قائم في تراثنا . الأسلوبية هي الترجمة العربية لكلمة Stylistics الإنجليزية ، ومن ثم فإنها تشير إلى مدرسة نشأت في أوروبا ، وحين ندرسها أو نجلس لتناقشها فإن جزءاً عودواً فحسب من نقاشنا ينبغي أن يكون حول ما يتصل بها وترائنا أو بعلوم أخرى ، لا أن تستنفد النقاش كله .

عبد السلام المسدي :

عفواً ، لنضع قضية الانكسار بين قوسين ؟ فأتنا لا لائق على قضية الانكسار هذه .

جابر عصفور :

وأنا معك ، لكن على فرض التسليم بها ، فإن هذا الانكسار لا يعينني ؛ لأن قيمة الفكرة بقدر ما تحمل عندي من مشكلات . وما دمت في حاجة ماسة إلى أدوات من نوع معين ، أو إلى مقاربة من نوع خاص ، فلتكن هذه المعالجة ما تكون ، حتى إن كانت معالجة أرسطية ؛ وما دمت في حاجة إليها ، فلا بد أن أترجع إليها وأتفهمها جيداً . هذه خطوة أولى ، والخطوة الثانية هي أن أطوعها وأطرح مفاهيمها للمادة التي بين يدي ؛ وإذا تمكنت من أن أضيف إليها ، أي إلى المعرفة الإنسانية - كما قال عبد السلام - فاعلاً . ولكن مادامت في دور الملاحظة فأعتقد أن الانكسار الذي حدث لا ينبغي أن يقلقنا كثيراً ، ولا ينبغي أن يحدث لدينا إحساساً بالبدنية ، إذا ما قبلنا أننا نتعالج الأسلوبية في وقت انصرف فيه الآخرون عنها .

حمادي صمود :

لم أكن أقصد التلميح بالبدنية ، ولكنني أقصد ما يقع في كتاباتنا من أخطاء أحياناً . وأستطيع أن أذكر لك أمثلة تعد « مدرسة بارت » والإجراءات التي تعمل في سبيلها مدرسة وإجراءات « أسلوبية » ؛ وهذا غير صحيح تماماً . نحن في حاجة إلى صرامة للمصطلح ، والمفهوم ، والمصطلح . وأنا معك في أننا نسعى إلى التزويق ، لكن ينبغي أن نضبظ أجهزتنا المفهومية ومناهجنا ، حتى لا نقر فيها وقع فيه الخطاب اللغوي الذي تأثر بالرومانسية ، والواقعية ، والواقعية الجديدة ؛ وهذا لن يكون إلا بفهم الظاهرة فهماً دقيقاً .

كمال أبو ديب :

أتفق مبدئياً مع النقطة التي أثارها حمادي ، ولكن حديثه يصحح عن المدرسة الفرنسية ؛ أما للمدرسة الأمريكية فلم تستهلك بعد ؛ وما تزال مدراس أخرى تستطيع أن تقدم ما يفيد .

عبد السلام المسدي :

إذا سمحت لي . الحديث في قضية الانكسار هذه يحتاج إلى نقاش ؛ فالأسلوبية من تجاوزه الأحداث ، ومزال الحديث عنها في أمريكا - كما يقول كمال - قائلاً ؛ بظن أن للمدرسة البنيوية الأسلوبية ليست في أمريكا بعد كتعب يبارت بمفاهيم تقريباً ، أو أقل من ذلك بظن . وإلى جانب هذا فلا يخفى أن نقول إن الحديث تحول من حديث عن الأسلوب والأسلوبية إلى الكتابة والقرارة . وأنا وإن كنت أعز بيمون بالأسلوبية فإنني في « مهرجان شوقي وحافظ » بالقاهرة ١٩٨٢ عذلت أكثر ما عذلت هذا وكتاب لجيرار جينيت ظهر حديثاً . أعهد الصلة بين كتاب بارت هذا وكتاب لجيرار جينيت ظهر حديثاً . لقد تطور الحديث من « الدرجة الصفر في الكتابة » إلى الكتابة ذات الدرجتين ، ولكن هذا في مسار ، وبقيت الأسلوبية بعلة نشيطة . والمشكل في الحقيقة هو أن الأسلوبية عموماً في مطلقاتها من الوجهة اللغوية . أما قضية القرارة والكتابة تتجاوز الوجهة اللغوية ؛ وهذا

هو ما يبرهن بأن نصية الكتابة والقرارة حلت محل البحث الأسلوب . المشكلة إذن هي أنهم أدخلوا في نقد الأدب قضية الكتابة والقرارة ، ولذلك أعيد إلى المشكلة ، مشكلة النص ، وأعيد إلى المشكلة التي طرحها الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية هذا الحوار : هل ندرس النص ، أو النصوص ؟ وهل نحاول أن نتلمس خصائص الظاهرة الأسلوبية في النص القائم بذاته ؟ فيما قبل ، استشر بعض المطلقات التي تتضمن العودة إليها من أساس معرفي ، أي من أساس تحليل نشأة العلم ، أو صيرورته . قد يكون من البديهي أن العلم أي كان لا ينشأ إلا لأحد سببين . إما لثورته على مادة جديدة في البحث ثم يسبق إليها علم من العلوم الإنسانية ، وإما أنه ينشأ لثورته على منهج في تناول مادة من العلم سبق إليها علم آخر ، ولكن بمنهج مغاير . في هذه الحالة لا يكون نشأة العلم مبرر إلا إذا أحدث هذا العلم قطعة على صعيد المنهج . وإذا توصلنا بالأخطاء فإننا نستبعد أن علم اللسان ليس له من مبرر من حيث إنه لم يكشف مادة جديدة في البحث . أما الظاهرة اللغوية فقد فُوتت في علوم اللغة القديمة ؛ ولكن له شرعية الحديث لأنه اكتشف منهجاً جديداً يتناول الظاهرة نفسها التي سبقت إليها علوم في الماضي . وهذا ما حدث بالنسبة إلى الأسلوبية . وعلم الأسلوب الحديث لا بد أن تكون له علة نشوء لا تكون من النمط الأول ؛ لأنه لم يكشف مادة جديدة في البحث ، فإلى النقد الكلاسيكي ، كما نعلم ، والبلاغة الكلاسيكية ، قد تناولوا معاً المادة الخطابية الأدبية . إذن فعلم الأسلوب لم يتسن له شرعية الحديث إلا لثورته على منتج جديد يملك به أسرار هذه الظاهرة . والاستعانة بمثل هذا التصنيف الثنائي يمكنني من قول ربما يكون حاسماً بشكل مـ في قضيتين أثرتا منذ قليل ؛ أولاهما : قضية العلاقة مع التراث ؛ وأنا شخصياً أرفض جذرياً مطلقاً يكون فيه الحديث عن الأسلوبية وفي الأسلوبية بدءاً بالتراث ؛ لسبب بسيط هو أن العلة المغفارة إذ ذاك تكون صالحة وتعني أن شيئاً ما قد تنور في الماضي ، ينفي شرعية حدوث علم جديد حوله . وعمل هذا الأساس فإننا إذا انطلقنا من الأسلوبية ذاتها بوصفها علماً وجد علة وجوده في منهج جديد ، فمعنى هذا أننا نسلم سلفاً بأن قطعة ما قد أحدثها هذا العلم مع كل منهج سالف في تاريخ الإنسانية ، قد تتناول الخطاب الأدبي . وهذا لا يعني انقطاعاً مع التراث ، وإنما يعني تقرير أمر القطعة المنهجية ، ثم إعادة إقامة الجسر فيما يسمى بالقرارة . وهذا مشروط في رأيي بأننا يجب أن نمر على مفاهيم جديدة ، وعلى أساليب تصوري جديدة لقرارة التراث . ومن ثم لا يمكن للأسلوبية من الناحية النظرية أن تعيد الإفادة من التراث ؛ أي أنها لا تستطيع الإفادة من التراث وإخصابه إخصاباً جديداً ، إلا أنها تثيرت تصوراتها ، وفجرت التصورات البلاغية الكلاسيكية ، حتى تخرج القطعة المعرفية التي تتمر بالتاريخ من جديد . والمشكل الثاني الذي يمكن فيه في الوقت نفسه والذي تفصل بإثارة حمادي صمود ، هو علاقة الأسلوبية بما يث من تصورات جديدة لممارسة النص الأدبي ممارسة مختلفة ، وخاصة في العالم الأوربي . إن تحول الحديث عن هذه الممارسة بمصطلحات جديدة بعد الأسلوبية ، كعلم النص ، وعلم الخطاب الأدبي ، وعلم الإنشاء أو الإنشائية ، وعلم الحلق أو الإبداع ، أو علم الكتابة ، كلها في تصوري لا ترقى إلى منزلة العلم الجديد للمستحدث ؛ لأنها في الوقت نفسه لم تكشف مادة جديدة ، ولم تخلق قطعة معرفية حل

علم اللغة ، أو علم الكلام ، وإن كان هذا لا يعني أن تحت علم اللغة علماً كبيراً من العلوم ، كعلم الأصوات وعلم النحو ، وكلها علوم ، ولها مشروعية استخدام هذا المصطلح ، من واقع أنها تتوفر على دراسة اللغة اللغوية من منظور معين بوسائل معينة – إذا أخذنا بمقتضى أن الأسلوبية أحد هذه الفروع ، شأنها في ذلك شأن علم اللغة ، أو علم الأصوات ، أو التركيب ، أو الدلالة ، أو المعاجم – إذا أخذنا بهذا الملتصق تكون الأسلوبية مضموية في علوم اللسان أو فرعاً من فروعها ، التي تتناول ظاهرة الاستعمال الفردي المتميز للغة ، في مقابل تناول علم اللغة للاستعمال المشترك ، الذي يركز على وظيفة الإبلاغ أو الإقناع أكثر من تركيزه على وظيفة التأثير في اللغة ؛ فوظيفة الإبلاغ تركز على ما هو عام ومشترك ، ووظيفة التأثير أقرب إلى الجانب الفردي والمتميز . والفرق يترجم فيها إلى ما هو خاص باستعماله الذي يدل عليه ويدل على شخصيته . في اللغة ما هو خاص وما هو عام ؛ وهو ما يدرسه علم الأصوات وعلم التركيب وعلم الدلالة . أما التميز والفردي وما هو شخصي ، فقد تكفل به علم الأسلوب . وهذا يقودنا إلى النقطة التي اقترحتها الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية الندوة عن الأسلوب في ذاته بين الخاصية اللغوية والسلوك النفسي . ومن هنا لا يمد علم الأسلوب منهجاً ؛ لأنه في داخل علم الأسلوب عدد من المناهج : منها المقاربة الإحصائية ، والمناهج البيئية أيضاً هو أحد مناهج المقاربة الأسلوبية .

وإذا أخذنا النص الأدبي بوصفه رسالة موجهة من مُرسِل إلى مُستَـسَلِّب ؛ من كاتب إلى قارئ ، برزت أبعاد ثلاثة مناظر لغوية : أولها أنه يمكن أن تغلب ظاهرة الأسلوبية من زاوية علاقة المنشئ بالمتلقي ؛ وهنا تكون ظاهرة السلوك النفسي . وعكس الأسلوب أو انعكاس الهوية والشخصية ، شخصية المنشئ في الأسلوب اللغوي ، واتخاذ الرسالة اللغوية مفاتيح لتعرف ذاتية المنشئ وهويته ، مما يدخل في علم اللغة النفسي بوصفه أحد مناهج المقاربة الأسلوبية . أما المنظور الثالث فيتمثل في علاقة النص بسامعه ؛ أقصد بمتلقيه . وهنا يدخل علم النفس أيضاً ؛ وروايات أخذ أحلام هذا الانغماس ، حيث يؤكد أهمية المتلقي واستجاباته تجاه النص ، ويرى في ملاحظات المتطلعات الطبيعية لفحص الرسالة اللغوية . أما المنظور الثالث فيتمثل في عزل طرق العملية الإبداعية ؛ الكاتب من جهة ، والمتلقي من جهة . ومن ثم يمكن أن نصل إلى طريقة المقاربة الموضوعية للنص من داخله بحسب الخواص اللغوية ، التي بها يتميز هذا النص عما هو نص عن غيره ، أو يتميز الكاتب عن غيره من الكتاب . وعلى التسويات الثلاثة تكون المقاربة الإحصائية واردة سواء في المنظور الأول أو الثاني أو الثالث ، وكلها مقاربات متعددة لظاهرة واحدة ، وبها يكون علم الأسلوب ليس علماً واحداً ؛ بل سيكون هناك أيضاً علم الأسلوب التمييزي – إذا جاز القول – ويدرس علاقة النص بالمتلقي ، وعلم الأسلوب التأثيري الذي يدرس علاقة النص بمتلقيه . وهناك علم الأسلوب الموضوعي الذي يقتصر نفسه على معالجة النص في ذاته . وهكذا يفرع علم الأسلوب إلى علوم عدة .

الخاتمة الطرابلس :

مشكلة تصور الأسلوبية علماً مرجعها في الحقيقة إلى صعوبة تحديد

مستوى المنهج . إنذ هي في تصوري نوع من الانسلاخات ؛ أهي مفهوم الانسلاخات للعلوم الطبيعية في مستوى غط منهجي واحد . فما القاسم المشترك في مثل هذه الانسلاخات للانتلاحة ؟ هو في غنى محاولة التأثير أو تطبيق النزعة السائلة لدى الإنسان الحديث إلى تناول الظواهر الإنسانية – قدر الطاقة – بالأساليب العلمية الدقيقة المنضية إلى غط من الموضوعية قد تقارب موضوعية العلوم الدقيقة – سواء الطبيعي منها أو النظري . ويمكن – دون حصر لتحديدات النظرية – أن نقول إن الأسلوبية تنزل نفسها ضمن هذا المسار التطوري للانتلاح ، ولكنها تحفظ برصيدها المرفي ، أي بما هو علة نشوئها في الأصل ، وهو أنها تلمح ، بمنهج مختلفة تتوسل بها ، إلى أن تفك أسرار الظاهرة الأدبية لكأ موضوعية . يقع أكثر ما يؤثر ، ويستدل أكثر ما يتفاعل مع النص الأدبي .

كمال أبو ديب :

هل تسمحون لي أن أقول إنني لست سعيداً بمثل هذا الحديث عن الأسلوبية ، وهل يمكن وصف الأسلوبية بأنها علم ؟ لأننا في هذه الحالة سنقع في إشكالية جديدة نتبع من أننا نستخدم كلمة « علم » بدلالات مختلفة .

عز الدين إسماعيل :

أظن أننا نقرب بهذا السؤال إلى صميم الموضوع ؛ فهنا تبدأ النقطة الخلافية الجوهرية : هل الأسلوبية منهج أو علم ؟ هذا هو السؤال الذي يقع في قلب القضية تماماً .

جابر عصفور :

أوشي ، أخير ، وهو أن الأسلوبية حقل معرفي عادي .

كمال أبو ديب :

يدعو إلى أننا نستخدم كلمة علم بطريقتين ، ونقع في مقاربة لفصر كلمة علم على علم اللغة بشكل عام ؛ فانا لا أقول إن هناك علم النبوية مثلاً ، ولكن النبوية منهج .

إن فلنحاول الاقتراب من هذا المنهج في تناول والتحليل ، الذي نسميه الأسلوبية ، ولنتناول التركيز على وسائل في التعامل معه .

عبد السلام المسلي :

هل نستطيع أن نفهم أنك تعد الأسلوبية منهجاً فحسب ، مثل اعتبارك النبوية منهجاً .

كمال أبو ديب :

أنا أطرح هذا السؤال ؛ ما للمشروعية التي تعطي للأسلوبية كلمة علم ؟ ثم أضيف إليه تعريف الأسلوبية بأنها « منهج في التحليل » .

سعد مصلوح :

الحق أننا دخلنا في صميم الموضوع . وأعتقد أنه ليس من السهل أن يقال إن الأسلوبية منهج في تناول ؛ فنحن عندما نستخدم عبارة

علم اللغة العام ، محاولات جادة لمحاورة النص بوسائل أكثر كفاءة ، ولكن هذا لا ينبغي مصطلح العلمية . والإشكال المطروح وارد : فإعلم اللغة نفسه قد وجد من يشكك في علميته .

حمادى صمود

إذا سمحتم لي فإني سأحاول أن أخصص الستين سنة التي مرت بعد ظهور الأسلوبية في عاومر أساليب ثلاثة ، أوفى مضايق ثلاثة زج بها فيها ، فكانت المحاولات لتجاوز هذه المضايق . ومن ثم ظهر عدد من المفاهيم الجديدة ، أهمها - في تقديري - مفهوم الكتابة أولاً ، مع ملاحظة أن هذه المحاولات تثبت أن الأسلوبية علم غير ذي موضوع ، أو هي موضوع صعب الحد ، ومحاولات التحديد المتعددة انتهت إلى مضايق . المحاولة الأولى هي التي حدثت الأسلوب بأنه عدول عن نمط الفرض الناس أنه هو النمط المعادى إلى إجراء الكلام ، ومن ثم ظل الناس أكثر من عشرين سنة وهم يدورون حول هذا المفهوم ، ثم فطنوا إلى الإشكالات المنهجية التي تحيط بهذا الفهم للأسلوب ، ومن أهم هذه الإشكالات أن القسمة الثنائية للغة ولستويات اللغة إلى مستوى خال من الفن وآخر يحتوى صلب فن ، هي قسمة لا تستقيم أساساً ، من جهة أنه - علمياً - يستحيل تقريباً تحديد المستوى الذي يمكن أن يستخد مطلقاً لمقاييس ، لأنك لكي تقيس الكلام لابد أن يكون لديك منطلق تفريق بين الإجراء الأول والإجراء الثانى . أما المحاولة الثانية فقد بدأت مع اندرية ماريتييه وتلامذته ، وتعتمد على مفهوم للعلمي الخلف . وهنا أصبحت دراسة الأسلوب متمحورة حول ما يسمى بالمعنى والحاف أو المعنى المصاحب . وقد طرحت تعريفات جديدة للمعنى الخلف ، ولكن حدثت إشكالات جديدة أو اعتراضات مهمة ، كان أهمها أن المعنى الخلف يبقى في نهاية الأمر تجربة فردية في القراءة ، وهذا يعنى أن مفهوم المعنى الخلف تطور الأمر فحسب ، وقد استخدمت في الدراسات الأثرولوجية والخضرارية ، لكن البحث عن أسلوبية النص في المعنى الخلف هو في نهاية الأمر بحث أيضاً لا يتجلى من الذاتية ، لأنه يقدم على زج تجربة القراءة لدى القارئ في تجربة الكتابة لدى المبدع . أما التحول الثالث الذي وقع في علم الأسلوبية فهو ما سمي بخيبة الانتظار أو خيبة التوقع ، وهو مستوى المدرسة الأمريكية . وتقوم خيبة الانتظار أو عدم إشباع التوقع على أن تجربة الإنسان مع اللغة ينتج عنها حساب احتمالات في ذهن الإنسان ، لما يقع خارج الاحتمال ، أى أن الإنسان في العملية اللغوية يفقد توقعه . وحسب الاحتمال يعنى أن تبرز في النص الغلابة الغلابة ، أو الكلمة الغلابة ، فإذا بصورة أخرى غير متوقعة تظهر ، أضرب مثلاً لذلك : فيحين نقول أميحبك ك . . يتوقع السامع أن يكون التشبيه كالقمر ، أو كالغزال : أى أن هناك مجموعة من التوقعات تتجدها تجربتنا القديمة معي اللغة . وينكسر هذا التوقع حين يأتي شاعر فيقول : أميحبك كالكميش للظهور فوق الأرض المسلوقة . وقد قامت اعتراضات على خيبة التوقع ، ومن أهمها أن حساب الاحتمالات في تجربة إنسان ما مع اللغة ليس هو نفس الحساب لدى كل البشر . وهذا يعود إلى أسباب فسيولوجية ، وإلى أسباب تدخل في تركيب المخ ، وفي تجربة الإنسان الاجتماعية مع اللغة الثقافية

ومن هنا نشأت فكرة البحث لعلم الأدب عن مادة أو موضوع يمكن

مفهوم النص . ولا أخفى موقفى الشخصي من مدى علمية الأسلوبية : وأقول إن قول كمال له نصيب من الحق حين رأى أن الأسلوبية لا تنجح حتى الآن في أن تثبت أنها علم قائم بذاته ، ولا أن تؤسس منطلقات واضحة الهوية ، ومستقلة الذات ، ولكنها إلى جانب ذلك توصلت إلى إثبات أنها قادرة على التعامل مع النص الأدبي من وجهات مختلفة ، قد يهيم أن نسميها علوماً مختلفة . ولكن في هذه الحالة ، ليس الأمر مرتبطاً بالنص ذاته ، إذا كنا نسمى الأسلوبية بالتعبيرية ، وإذا كنا نسميها لنفسنا أن نسمى العمل الذي يتصل بالبدع علماً أسلوبياً هو علم « الأسلوبية التعبيرية » والبيحت المتصل بالتحقق هو علم « الأسلوبية التأثيرية » ؟ إذن من الممكن أن نرى أن الأسلوبية قد تكون تعبيرية بمعنى آخر ، أى أنها تقتصر على التعبير عن الظاهرة اللغوية التي لا تتجاوز حدود التعبير المقدر ، الذي يمثل نصاً أدبياً ، ثم بعد ذلك نخطو خطوة أخرى نحو علم الأسلوب ، أو علم النص أو النصائى ، وهي الأسلوبية التي تتجاوز التعبير المحدود إلى نص معين ، ثم بعد ذلك نستطيع أن نتصور الأسلوبية التي تتناول أترا كلاً ، قد يكون ديواناً أو كتاباً ، أو أصحلاً كاملة مؤلفة في حياته ، وهذا وجه آخر ، يعنى أنه علم آخر يجانب مجموعة العلوم التي ذكرت . الأسلوبية تبحث في أن تبرهن على هذا مختلف التطبيقات التي تمتع عندنا . ولكن لئلا سيبقى في رأيي قبول فكرة أن الأسلوبية علم وهما يتصورها لحدود النص الذي تدرسه .

سعد مصلوحي

أريد أن أضيف إضافة إلى ما قاله الحمادى : فربما كان الشك في استقلالية علم الأسلوب ناشجاً من الاعتقاد في أنه حالة علم علم اللغة العام في وسائل تناول النص . وهذه قضية في تصوري : لأن علماء اللغة المحدثين عندما بدأوا حركتهم اللغوية كان هناك شيء من التعالي على مقاربة النص الأدبي بوصفه تناولاً ذاتياً أكثر منه موضوعياً . وهذه القطعة عززها علماء اللغة أنفسهم : فقد انصرفوا إلى مهمات عاجلة ، كدراسة لغة المحدثين في أمريكا ، ودراسة لغة المستعمرات في أسبانيا وأفريقيا . لكن اللغويين في مراحل تالية استطاعوا أن يخطوا خطوات في اتجاه المشكلة ، وضطاً لنقاد خطوات أخرى ، فالتقى الفريفيان على أن النص الأدبي غط من الاستعمال مهم جدا ، وجدير بالتأمل . وفي تقديري أن الشك في أدبية علم الأسلوب ينتج عن أن العلماء لم يطوروا وسائل تناول خاصة ، تجزئه من علم اللغة العام . ولكن ثمة خطوات في اتجاه تميز أدبيات علم الأسلوب ، كتصنيف Text grammar في مقابل قضية ال- Sentence grammar لأن علم اللغة العام حصص نفسه - وربما حتى الآن - في أن أكبر وحده للتحليل هي الجملة . ومعنى هذا أن مقاربة النص تتم بوصفه مجموعة من الجمل المنفردة أو سلسلة من الجمل . والنص الأدبي ليس كذلك بحسب ، لأننا إذا قاربناه على هذا النحو ، فكنا أوصاله ، وفقد خصوصيته . وهناك محاولات لتأسيس ما يسمى بهرامطيقا النص ، وهي محاولات تتصلق من علم اللغة العام ، وتحاول أن توجد مجموعة من القولات والملاقات ووسائل المعالجة التي تتميز تميزاً واضحاً ، وتبنيها نفسها لمواجهة النص الأدبي بمشكلات يطرحها هو بالذات ، وليس الاستعمال العام للغة . . وفي تقديري أن الأسلوبية في هذا المجال تحول ، مصره على أن تحقق استقلالها عن

تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه . ويبدو أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب ؛ لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال عدد لنشاط ما ، يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم . العلم يكاد أن يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة ، تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم . أنا لا أنكر علمية التناول ، ولكني أعترض على وصف الأسلوبية بالعلم ؛ أي العلم القائم بذاته ، والذي له استقلالته ومنهجه وأدواته التحليلية وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها . إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص ، فلا يبدو لي سهلاً ، بل ومستحيل ، أن تشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص ، ومن النصوص ، منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علمياً .

عز الدين إسماعيل :

إلا على مستوى تجريدي عفيف ، وفي هذا الإطار ستكون الأسلوبية مجرد نبوية .

كمال أبو ديب :

فضلاً عن ذلك ، هناك نقطة مهمة جداً ، تتمثل في أن العلم الذي يخضع لتحويلات سريعة كذلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علمياً . الأسلوبية في آخر مظهرها التي أفرغها أنا في المدرسة الأمريكية تحولت إلى سمبوليكا ، وهي التي كنا نتحدث عنها منذ عشرات سنوات على أنها الأسلوبية . وقد اعتُدت السمبوليكا كتسبب صفة العلم . وإذا فمن غير الممكن أن نسمح لأنفسنا بأن نصف الأصل الذي تطورت منه هذه السمبوليكا بأنه علم كذلك . وبغضاً عن ذلك ، فأننا لا نستطيع أن نرى في مجال عمل يتناول العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ، وبين النص الأدبي والمبدع — لا نستطيع أن نرى مجالاً كهذا يكتسب صفة العلم . فمحاولات زيفاتير الأخيرة ، ومحاولات إيزر في ألمانيا ، تخلق مسافة واسعة ، تتحرك فيها عملية الدراسة ؛ وهي عملية لن أسميها أسلوبية وإنما هي فعل معرفي يتم بالقرارة ؛ وهي محاولات تدرج تحت اسم النقد . الدراسة هنا تنسب على محاولة اكتشاف الطريقة التي تخلق مسافة توتر بين النص والقرارة . إن الملقى هو هذه المسافة من التوتر بين القرارة والنص .

أنا شخصياً لا يمكنني أن أقبل عملاً تحليلياً في هذه الدرجة من اللاهوتية على أنه قادر على تطوير مناهج للتحليل تسمح لنا بأن نسمي على بالمرء المريض ؛ على مستغلاً بأدواته ومبادئه ومنهجه وغاياته . ألاحظ إن مجال هذا العلم ضيق جداً ، بحيث يبدو لي أن إطلاق صفة وعلمه عليه نقل لمفهوم العلم بكل مستوياته إلى مستوى معرفي آخر . هل استطاعت الأسلوبية أن تخلق في مستوى علاقة النص بالمبدع ، وعلاقة النص بالمتلقي — أن تخلق أو تكتشف أو تؤسس لنفسها مجموعة من المعطيات التحليلية القادرة على رصد مجال عملها بشكل يسمح لنا بالوصول إلى صيغ علمية ، تجريبية ، قابلة على الأقل للتحديد إلى حد ما . باستثناء المجال الثالث الذي ذكره سعد ، الخاص بنمط تحليل أسلوبي يتناول النص في وجوده العيني الموضوعي ؛ وهو الذي تبته التجريبية وتوسعت فيه ؟

أن يكون له شكل مجسد ، وهنا جاء مفهوم الكتابة . إن بروز فكرة النص بوصفه شيئاً يمكن لسمه ، والكتابة — كما يقول بارت — بما هي فعل يكاد أن يكون متجسداً ، ومن ثم يمكن ملاحظته علمياً ، يستل كثيراً من أهمية التصنيف الأسلوبي وجودله . ومن هنا انتهت بارت وغيره إلى ما يسمى بعلم الأدب ، وانتهى من جاموا بميله إلى الاحتمام بما يسمى النصائية .

عبد السلام المسلي :

تحتم قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن تعود إلى بعض الأوليات حتى نتضح الأمور من الناحية المنهجية . ففتحنا نستخدم مصطلح العلم ونحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية أو الاجتماعية ، ونقصد في الوقت نفسه غمطاً من المعرفة قادراً على أن يستقل بذاته ، في مستوى مادته ومنهجه ومنظومته ومصطلحاته . وعلى هذا فنحن نقول وعلم الأسلوب ؛ كما نقول علم التاريخ أو علم الاجتماع ، ولنا نقصد الاختيارية المطلقة كما توجد في الفيزياء والرياضيات والكيمياء . ومن هنا فإن الأسلوبية هي — حقاً — علم وليست منهجاً . وإذا شئنا تقديم معطيات الحسم في هذه القضية فإنها : أولاً ما قاله كمال عن المقارنة بين الأسلوبية والتجريبية : الأسلوبية مادة نوعية ، فهي تتناول مادة نوعية ، وتبني منزلة العلم في المستوى ؛ أما التجريبية فتعني تطبيق علمي للنص التاريخي والنص الصحفي ، والآنثروبولوجيا والأدب جميعاً . ثانياً : أن الأسلوبية مستويين ، مستوى نظري ومستوى تطبيقي ، في حين أنها لو كانت مجرد منهج لكانت تطبيقاً صرفاً . فالمنهج — كما نعلم — ممارسة مستمرة ، وطريقة في التناول . وثالثاً أنه من الناحية المعرفية ، يتطرق إلى حد الاستحالة المطلقة . أن يربك منهج منهجاً آخر ؛ والأسلوبية في أحد مناهجها يمكن أن تكون أسلوبية بنوية .

إن مأزق الأسلوبية لا يتأتى من أنها تقتصر على استقلال نوعي في مستوى العلوم الإنسانية ، ولكن مأزقها في أنها من صف العلوم المتمازجة الاختصاصات ، المتداخلة للمعارف ؛ فهي متحدرة من شجرة لسانية من علوم اللغة ، ولكنها من صف الألفان التي خرجت من هذه الشجرة بالاعتماد على امتزاج الاختصاصات ؛ فعملها تزاجت المعرفة اللسانية مع علوم الاجتماع ، فتج علم اللسان الاجتماعي ؛ كذلك حدث تزواج بين اللسانيات وعلم النفس ، وحدث هذا التزاوج بين اللسانيات وحقل النقد الأدبي . ومن شأن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات أن تظل دائماً أبداً في توتر معرفي ، ولكن هذا لا ينفي شرعية وجودها بوصفها علوماً مستقلة .

كمال أبو ديب :

حتى الآن ما زلت متمسكاً باعتراضاتي المبدئية على وصف الأسلوبية بالعلم ، لأسباب عدة : أولاً نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ؛ فأننا لا نستطيع أن أوجد بين شيئين ، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل ، كالخطاب الأدبي ؛ ومن هنا لا يبدو لي سهلاً أن نوجد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة ، التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي

جابر مصروف :

هو إنشاء جديد في اللغة - كما يقول كمال - فالصورة الأصلية التي قد تكون تشبيها للرجل بالأسد في الشجاعة ، إذا ترجمنا كلمة الأسد بالأسد في اللغة الفارسية فقد لا تعني شيئا ، أو قد تعني شيئا آخر ؛ ولكننا نوفق إذا ترجمناه بالمعنى المقصود به . وما لم نستطع ترجمته فذلك هو الأسلوب . وهنا أرد هل أولئك الذين يقولون إنه من الصعب أن تفصل الشكل عن المضمون . يصعب أن تترجم الأسلوب أو تترجم مستوى الأدب في الكتابة التي في الدرجة الصفر . أقول إذا ترجمت فذلك ترجمت الترجمة الصفر في النص ، ويقع عليك الأدب ، وما بقي هو الأسلوب ، وهو الذي ينبغي ترجمته . هذه هي مساهمتي في هذا التناقض .

سامي خشبة :

هناك شيء صغير حول أسئلة جابر ؛ وسأرجع إلى المسألة الفلسفية الخاصة بتحديد العلم . المواصفات التي ذكرها عبد السلام في البداية يجب أن تضاف إلى مقاييس العلم ، حيث قرر أن العلم عياف في البداية ، النهاية إلى تحديد مجموعة من القوانين العامة الحاكمة للظاهرة التي يتعامل معها . وكلام الهادي الآن معناه أن الأسلوبية لم تصل ، وقد لا نستطيع أن تصل ، وقد نستطيع ، ولكنها حتى الآن لم تصل إلى قوانين عامة تحكم النصوص وليس النص الواحد . الدكتور الهادي يقول لماذا نصادر على أنفسنا ؟ لماذا لا نتوقع أن يحدث التوصل إلى مجموعة من القوانين العامة التي تحكم النصوص ؟ هل هذا متاح فعلا بالأدوات والمنجزات الفعلية التي حققتها الأسلوبية حتى الآن ؟

جابر مصروف :

سؤال خاص بالكلام المهم للهادي ؛ فنحن نفهم من كلام الهادي أنه بدأ من «مظان الأسلوب» ، وأترجمها بعبارة أخرى هي «الخصائص غير القابلة للترجمة في النص» .

الهادي الطرابلسي :

هذا - إن شئت - تحديد للأسلوب أقدم به ، وإن شئت يمكنني أن أوضح حتى نستطيع التعقيب بشكل مفيد . حاولت تقديم تعريف في خاتمي لكتاب «الأسلوب في الشوقيات» فقلت : إن الأسلوب هو صراع متواصل عنيف ضد احتياطي الدال . أقصد بهذا أن الكتابة المعادية غير الكتابة الأدبية ، حيث تستعمل الدوال مدلولات ، نقصد المدلولات دون الدوال ، ولكن نستطيع أن نستبدل بها دوال أخرى للتصير عن تلك الدوال . لكننا في النص الأدبي إذا استعملنا أدوات معينة فإننا لا نستطيع أن نستبدلها بأخرى . فهي مبررة الوجود . وهذا التبرير لا نستطيع ترجمته ، لأن الدال هنا مرتبط بالمدلول . وإذا ترجمنا فإننا ننقل إلى دوال أخرى ، في نطاق لغات أخرى ، ومستوى لغوي آخر .

جابر مصروف :

هنا يأتي أكثر من سؤال . السؤال الأول شديد السذاجة ، وهو : ما الفرق بين هذه النتيجة النهائية وثنائية اللفظ والمعنى في المعنى البلاغي القديم ؟ - هذا هو السؤال الأول . فإذا كان الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة في النص فإن الفرق بين هذه النتيجة وبين ثنائية المعنى واللفظ ؟ ربما تكون هذه النتيجة هي التي تجعلنا أقرب إلى

في سؤال استفساري وليس تعقيداً ؛ فقد فهمت من كلام كمال أبو ديب أن اعتراضه على استخدام صفة العلم للأسلوبية قائم أساساً على أنه لا يوجد فيها معنى يعلم الأسلوبية درجة من التثبيت المماثلة للدرجة التثبيت المماثلة في بقية العلوم ، وإنما هناك قدر هائل من التحول والتغير يبقى صفة العلم . وإذا صح فهمي لكلام ، ترتب عليه سؤال : هل غياب درجة عالية من التثبيت في العلم كافٍ لنفي صفة العلم ؟ ثم سؤال آخر : هل ارتفاع درجة التفسير فيها يحسم يعلم الأسلوبية ، هو المستور عن التعدد الناتج في منبجيتها ؟ أو أن هناك خصائص داخلية مرتبطة بهذه هذا العلم ، وهي مادة مغايرة بالتاكيد لمواد العلوم الأخرى ، هي التي تفرض هذا التعدد في المنابع ، ومن ثم تكون النتيجة هي سرعة الإيقاع في التغيير ؟

الهادي الطرابلسي :

بالنسبة إلى ما أشار إليه الأخ كمال من أن الأسلوبية أراحت أن تتبع التراتيب بين النص والفقاري - في رأيي أنها شاركت في نفي صفة العلم عن نفسها ، ولكن هذا ظهر كثيراً . وصحيح أن ريفاتي في آخر كتبه الصادر في ١٩٧٨ قد تراجع عن كثير من أفكاره التي كان يؤمن بها . وفي هذا الكتاب يشير ريفاتي إلى أن القضية مرتبطة بالنص الأدبي ذاته ؛ فإدغام النص فردياً ، ومصادمت أدبية النص فردية ، فإننا لا نستطيع إلا أن نخرج بنتائج خاصة بكل نص . أنا أقول لماذا لا نتجاوز نحن هذا التفكير التراجعي ؟ لماذا لا نستطيع من تجربتنا العربية التي لم يمرلها هؤلاء ، أن نعلل بعض ما قالوه أو أن نضيف إليه ؟ ثم من أدركنا أننا لن نستطيع أن نتوصل في يوم ما إلى أن نفهم مجموعة من «الثوابت» للأسلوبية إذا ما عدلنا الدراسات الفردية ؟ أين يكمن الأسلوب في النص ؟ لقد فحص الدكتور حمادي مختلف المواقف ، من المدلول إلى المعنى الخلف إلى غيبة التوقع . وفي نظري أنه باستطاعتنا الوقوع على «مظان» الأسلوب عبر طريقة تطبيقية بسيطة ، نأخذ فيها أي نص يمد أدبياً أو يسمى كذلك ، ونثبت أدبيته ، انطلاقاً من دراسة الأسلوب ، فنترجمه إلى لغة أخرى . فإذا لم نستطع ترجمته فهو أسلوب ، فالأسلوب هو الذي تستعصى ترجمته إلى اللغات الأخرى .

حمادي صمود :

أسلوب اللغة أم الأسلوب الفردي ؟

الهادي الطرابلسي :

أسلوب النص .

حمادي صمود :

النص بما هو لغة أم بما هو كلام ؟ هذا مهم .

الهادي الطرابلسي :

بما هو كلام فردي . قد توهم أحياناً أننا ترجمنا أدبية النص أو النص الأدبي ؛ قد توهم ذلك إذا حاولنا أن ننبئ نصاً أدبياً في لغة أجنبية يطابق ذلك النص الأصل ؛ ولكن في الحقيقة هذا الذي نتصل عليه

معياري للكشف عن خصوصية النص الأدبي ، أو خصوصية الأسلوب في هذا النص .

كمال أبو حبيب :

اسمح لي أن أرفض هذا التصور رغبةً أساسياً ؛ لأني ألح وياهم عودة إلى تصورات للتصوير اللغوي والأدبي بوصفه جملة ، وابتعاداً عن التصوير بوصفه نصاً . من الممكن أن يصدق هذا الكلام على الجملة « إلى البيت ذهبت » ؛ فأنت في الإنجليزية لا تقول : "To the house I went" فهذا المعنى تكون حين ترجمت وفقدت الخصوصية الأسلوبية وهي علاقتك بالترجم . الأسلوب – نصياً – ليس ظاهرة مرتبطة بهذا النمط من الخصائص . وسأقدم على ذلك أمثلة كثيرة . ما الذي نقوله في النص الذي يقدم أساساً على علاقات بنوية ضمن البنية كلها ، كمحالات التشاطر التي ينشأها النص بين مجموعة من الجمل التي تقع في بنية النص ، والمجموعة التي تقع في نهاية النص ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟ وماذا تقول في العلاقات التي تمثل تشابكاً بين عناصر مكونة في النص ، هي أساسية في الأسلوب العربي على مستوى اللغة ، ولا يمكن أن تفصلها عن الأسلوب ؟ الأتيه إلى وصل إليها بأكسبون ، وقال إن من خصائص اللغة الشعرية أن تقوم على مستوى أهل من التنظيم – ما الذي نقوله في الأسبق المشكك في النص الأدبي ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟ وهي جميعاً قابلة للترجمة . وإذن فإن ما نقفده في الترجمة هو في الواقع أقل العناصر ارتباطاً بالأسلوب بمعناه الكلي ، بمعنى أن أسلوب النص الكلي هو خصيصه قد تكون طاقية في التركيب الأصغر أو الأجل لا في النظام الضمني . ومن لم لا يمكن أن نتقن على أن الأسلوبية تستلزم الخصائص التي لا تترجم . ولولعلنا فإننا بذلك نعود إلى تفكير فري ، يرجع إلى الجملة بمعناها القديم .

سعد مصلوح :

الدكتور كمال آس جانبياً مهمياً في تحليله على كلام الدكتور الهادي ، يتعلق بمطابق اللغة الخاصة عندما يحكمها منطق لغة أخرى في أثناء الترجمة . والواقع أنه من المحال أن نقل حتى على المستوى الأدنى – مستوى المعنى – أن نقل النص من لغة إلى لغة بكل حرفية وبكل ظلاله ، فكل لغة – كما نعلم – لها منطقها الخاص ما في ذلك شك . أما فيما يتعلق بالخواص التركيبية فإننا لا نستطيع أن ننقل تركيباً ، سواء كان تركيباً دلالياً أو تركيباً نحوياً ، حتى داخل اللغة نفسها . أريد أن أقول إنه حتى داخل اللغة الواحدة ليست كل مستويات اللغة قابلة بدرجة واحدة لعملية التشكيل الأسلوبية . وإذا كان هذا ورايداً على ما هو داخل إطار اللغة الواحدة فإني به أن ينسحب على النص المترجم إلى لغة أخرى . أنا أريد – ببساطة – أن أقدم صورة أكثر تواضعاً للأسلوبية ، وسأتكلم من منطلق لساني ومطلق لغوي . إذا كان ينظر من الأسلوبية أن تكون بديلاً للنقد فهذا لن يكون . وعلى ذلك إذا كانت الأسلوبية لا تطبق شيئاً أنت تطليه بوصفك ناقدًا فلا ينبغي أن يترتب على هذا أطراح الأسلوبية . الأسلوبية تتحدث من مجال بعينه ، هو دراسة الخواص . هناك أحكام نقدية ، وهذه الأحكام النقدية لا تنشأ من فراغ ، لكنها استجابات لخواص موضوعية داخل لغة النصوص . والمحاولة التي تبذلها الأسلوبية هي محاولة ربط الحكم

التراث ؛ لأنك في هذه الحالة انتهيت إلى التراث ظاهرياً ، مع أنك في الأصل بدأت منه ، وأسقطت مفهومه تراثياً على حقل معرفي معاصر تماماً .

والسؤال الثاني : ما مدى التباين بين هذا المفهوم والأسلوب بوصفه الخصائص التي لا تقبل الترجمة ، ومفهوم المدلول أو الانحراف كما يسميه جيل السلام ؟ وسأنتقل إلى مشكلة أخرى هي أن والخصائص غير القابلة للترجمة تستلزم – بادئاً – التسليم بمستوى تقاس عليه الترجمة ، فكيف يمكن تحديد هذا المستوى الآخر ؟ وباختصار كيف نعلق الجرس في رقية القط ؟ ومن الذي سيقبل ذلك ؟

الهادي الطرابلسي :

يؤيد أن توضع في السؤال الأخير .

جابر عصفور :

بشكل أوضح : إذا افترضنا أن الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة ، فإن هذا يعني أننا إزاء عملية قياسية بين ما يترجم والمستوى الآخر الذي يترجم إليه . إننا ننقل (أ) إلى (ب) ، وهذا يعني أننا نسلم بأن (أ) يماثل (ب) ، فكيف أحدهم هذه المغالرة ؟

الهادي الطرابلسي :

قضية اللفظ والمعنى في التراث العربي القديم هي في الحقيقة على غير الوجه الذي طرحها به القدماء ؛ لأنها حاضرة في ذهن حضورها في أذهانكم ، لا نذهب أننا نستطيع أن نتقدم إلا إذا كنا سلمنا بأننا ملمون بما نستطيع ترجمته . ولكن إذا أردت أن نظور النقاش شيئاً ما ، فإن علينا أن نوضح موقفنا من الحايث الذي أقامه العرب بين اللفظ والمعنى . وأنا أقول إننا إذا كنا نستطيع أن نفصل اللفظ عن المعنى ، أو الشكل عن المضمون ، فالحقيقة أننا لا نفصله فصلاً ، وإنما نستطيع أن نتبين الشكل في المعنى ، ونستطيع أن نتبين اللاشكالي للمضمون . فإذا قرأت النص بدون أن تفكر في نقله إلى لغة أخرى ، فإنك قد تقع على مجموعة من هذه المظاهر التي يصعب ترجمتها ؛ ولكنك لا تستطيع أن تتقن بأنك أثبتت على جميعها إلا إذا ترجمتها . وإذا ترجمت فإنك لا تكون قد فصلت اللفظ عن المعنى ، ولكنك تكون قد ربطت المعنى بألفاظ أخرى ، بحيث تكون قد أقيمت اللفظ الأول في علاقته بالمعنى الأول ، فالفصل ما يكون للاثنتين معاً ، ويكون تمهيداً – إن شئت – للفظ والمعنى معاً من مستوى لغوي إلى مستوى لغوي آخر . فالفصل – كما أتصوره – ليس أفضى وإنما هو عمودي إن شئت . هذا من ناحية . والقضية الثانية المطروحة هي كيف نتبين المستوى الذي نقول به من المستوى الذي نريد أن ندرسه ؟ إننا نتبين ذلك انطلاقاً من هذه العملية الذهنية التي بنينا أن نجرعها في أذهاننا عندما نكون بصدد الدراسة الأسلوبية .

عز الدين إسماعيل :

نرجو أن تستمر المناقشة أو الحوار في اتجاه واحد ، فقد طرحنا عدة أشياء وبحثناها كلها ، وقد تكون جلالاً أرجعنا ، أو نقاش آخر . ولذا أرى أن نستمر في مناقشة القضية الأخيرة ؛ قضية الترجمة بوصفها

الأسلوبية يتصل حقاً بما سُمي منذ حين بمصطلح الغالية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتوظيف ؛ والغالية التي كانت منشودة منذ أوقات تتمثل في أن الأسلوبية أو أن الأسلوبيين سحوا أو تصوروا إمكانية مدِّ النقاد بالعمول الاختيارية الموضوعية ؛ بالكشف المضبوطة ، حتى يتمكن نقاد الأدب وعلماءه من أن يصلوا إلى درجة الكليات في مستوى تحديد علم الأدب ؛ أي إلى ضبط هذه الترايس الغالية التي يمكن أن تتجاوز مستوى النص القرصي ، ومستوى النص الأجناسي أو الجنس ، ومستوى النص المرتبط بحضارة معينة ولغة معينة ، إلى استشفاف جملة من القوانين العامة ، التي تصاغ في مستوى الكليات . وقد آلت الأسلوبية في هذا المستوى أيضاً — بسبب من تأزم وضعها — إلى شبه مأزق . والواقع أننا نلاحظ الآن أن الأسلوبية تواجه هذين التحديين في مساهمها . ترى هل سيؤول هذا التأزم إلى إجهاض ؟ يبقى السؤال مطروحاً ؛ لكن عقديري أن كثيراً من عناصر العمل الأسلوبية يمكن أن تتجاوز بالأسلوبية القضية المطروحة . يمكن أن نصل إلى قضية التوظيف ؛ ذلك أن الأسلوبيين المعاصرين أو المشتغلين بهذه القضية ما انفكوا يعمدون لقراءة التراث الإنساني على صعيد واسع . ونحن من منطلقنا بما نحن عرب ، نستعمل اللغة الأجنبية ، ونطمح إلى تقديم المادة النوعية ، إلى تقديم عطائنا . ونلاحظ — وهذا ما قبل منذ حين وأكده الهادي — نلاحظ أن لدينا تراثاً غزيراً فيها هو تنظير نفدي على حد ما لدى الإغريق وما لدى بعض الحضارات الأخرى . هذا عنصر إيجابي أول ، يمكن أن يبيح التفأل بأن عملاً أسلوبياً عربياً على مستوى التنظير واكتشاف المقولات وتجهيدها قد يساعد الأسلوبية على استنهاها الكثرة أن تحمل بعض أزماتها . نائياً ، أننا ننتمى إلى حضارة لا أريد أن أقول لفظية ؛ لأن التسمية قد شحنت بشحنات سلبية تهجنية ، بل أقول إننا ننتمى إلى حضارة إحصائية ؛ إلى حضارة يفتق فيها اللفظ تفتقاً نوعياً على مسار قرون كثيرة . ألا يعني هذا أن للأدب العربي في نص الابتكار الإبداعي لدى العربي مقومات لو حُجِّل على استكشافها لأحات على الاقتراب من بعض الكليات الإنسانية أكثر مما يستعين غير العربي بقرائه ؟ ويتأكد هذا لسبب نوعي ، عملت عليه ظروف موضوعية تاريخية ؛ هو أن الإنسانية تعيش مع اللغة العربية تجربة فريدة ؛ فلا نعلم في تاريخ الإنسانية ولا في حاضرها لغة قائمة الذات تمييزاً وإبداعاً ، مضى على تاريخ صيلغة المصطلح أكثر من ستة عشر قرناً حتى الآن . كل اللغات في مدى تاريخ الحضارة تحدث فيها عملية التحولات والانسلاخات ، في مدة لا تتجاوز الخمسة قرون . ولأسباب موضوعية تاريخية ، تقدم اللغة العربية اليوم نموذجاً فريداً على مستوى المادة التاريخية ، يضاف إليه التراكمات النوعية ، على مستوى خصوصية الحضارة العربية ، من أنها حضارة إحصائية . إن كل هذه التراكمات تتجمع لتجعل الاحتمال قوياً بأن الانكباب على فحص الظاهرة الأدبية لدى العرب ربما كان هو الكفيل بأن يقرب الأسلوبية من صياغة هذه القوانين أو هذه الكليات على مستوى التحديد .

عز الدين إسماعيل :

أعود إلى فضيئت : ما قاله الهادي بالنسبة لمشكل خصوصية النص التي تكشف عن طريق الترجمة ، فأتساءل : هل الترجمة في هذه الحالة ستصبح ضرورة ملحة للكشف عن هذه الخصوصية ؟ وإذا لم تكن

النفدي بالخواص الأسلوبية الموضوعية ، أي بوسائل التناول اللسانية أو اللغوية المضبوطة . والأسلوبية بهذا الشكل هي إسهام من معسكر اللغويين في إضاعة ظلمة تتطلب تفسيراً . وعندما نستعرض تجاربنا جميعاً فإننا نتأكد من هذا ؛ فستطيع أن تترجم نصاً إلى المقاد لم تقرأه قبل ذلك ؛ وترجم نصاً إلى طه حين دون أن يكون لك سابق علم بنسبته إليه . وهذه حقيقة ؛ ولهذا تتطلب تفسيراً . لكننا نحاول أن نقتر من هذا التفسير بوسائلنا المختلفة ؛ والأسلوبية هي إسهام اللغويين في إضاعة هذه المشكلة . ومن منظور اللغويين تتجاوز المشكلة النص الأبي ؛ فكل نص قابل للتناول الأسلوبية بل إن اللهجات نفسها هي أمطاط من الأساليب ، تدخل في نطاق اهتمام الأسلوبيين بهذا المنطق .

عبد السلام المسدي :

في الحقيقة ، نعلم أن لكل علم صعوبات في مسيرته ، وهناك نوع من الصعوبات الملازمة للأسلوبية ولعلم الأسلوب . من هذه الصعوبات أنه قائم على نوع من المجازية ؛ فعلم الأسلوب في ذاته متمازج الاختصاصات ؛ وهذا يجعله أبداً رهين ما يحدث من تغيرات نظرية وتطبيقية في الفرعين المرغبين اللذين يستمد منها وجوده بوصفه فرعاً متمازج الاختصاصات ؛ وأغنى في هذا المجال علم اللسان ، وعلم الأدب ، أو حتى النقد الأدبي . المجازية الثانية التي يغتنع لها علم الأسلوب هي مجازية زمنية ، تتمثل في حضوره في الآن القائم ، وتصوره كآل المتقبل ، مع وضوحه — من حيث يشعر أو لا يشعر — للماضى عن طريق الضبط المسلط عليه من قبل العلوم البلاغية على المستوى الإنساني بعامة ، لا على المستوى العربي فقط . وضبط البلاغة على كل عمل أسلوبى يتجسد غالباً في المقولات لتحكمه في العلم . والصعوبة التي يواجهها علم الأسلوب هي أنه قد لا يتسهره بسهولة أن يتكرر منصوره بعد أن يفجر المقولات القائمة في الموروث البلاغي بعامة . لكن هذه الصعوبة لا تقفح في وجود علم الأسلوب ضمن مصفوفة العلوم الإنسانية . فبر أن العلم قد تعرضه تعقيدات والتعقيدات التي طرأت على الأسلوبية مردها إلى أنها — بحكم ارتباطها باللسانيات — قد واجهت مأزق الدلالة . ونحن نعلم أن فروع علم اللسان قد تطورت بشكل متوازن في وقت من الأوقات ، إلا أن قضية الدلالة تراجعت بهذه المقاربة الموضوعية في مستوى اللسانيات العامة ، ووضعت اللسانيين أمام التحدي الأكبر الذي تبسطه الظاهرة اللغوية على الإنسان ، وهو ضبط تيم الدلالة ومعايير استكشافها . والواقع أن أشد الفروع اللسانية صراعاً مع نفسه في الوقت الراهن هو علم الدلالة .

لقد جماعت الأزمة الداخلية في اللسانيات مع علم الدلالة ، فنحوت إلى ما يشبه الأزمة في مستوى علم الأسلوب . وبدون أن تفصل القول في هذا المقصر ، على أسماه أنه يخرج شيئاً ما عن حقل نقاشنا ، نذكر فقط بأن العلاقة ازدادت التحاماً في مستوى الأزمة المشتركة ، انطلاقاً من أن اللسانيين لم يستطيعوا تحديد مجال الحقيقة الدلالية بمقارنتها بالبعد المجازي . ومن ناحية أخرى نعلم أن المجاز هو محرك دائم لعملية الإنشاء الأدبي . وفي هذه المستوى أصبحت عملية الدلالة مقترنة في أزمتها بين اللسانيات وعلم الإنشاء الأدبي عن طريق قضية الحقيقة والمجاز . والمآزق الثاني أو التعقد الثاني في مستوى

النفس نفساً عصفطاً بكيانه بوصفه علماً ، وعصفطاً بتناحجه وغاياته ووظائفه وأهدافه التي يحققها وكذلك الشأن في علم اللغة . وإذا أخذنا بالتضائيف التي قال به عبد السلام بين اللسانيات والنقد ، الذي تولدت عنه الأسلوبية ، فإن هذا يقتضي أن تصبح الأسلوبية علماً قائماً بذاته وتناحجه ، ويهدفه التي يحققها بمزول عن المصدرين السابقين ، وهما المصدر اللغوي في ناحية ، والمصدر النقدي في ناحية أخرى .

سعد مصلوح :

إذا وقفنا عند الظاهرة الصوتية البشرية بوصفها مثيرة للتعامل ، وقابلة للمعالجة ، وجدنا لها أكثر من مفهوم ؛ فالصوت ظاهرة بيولوجية أصلاً ، وهذا يجعل عالم الأصوات الذي يدرس المسألة من متعلق لغوي في حاجة أكيدة لأن يلم بعلم التشريع أو بجانب من علم التشريع ، وهي مسائل طبية صرف ، وبجانب من علم وظائف الأعضاء . وهذا للمبدأ الجليل - بوصفي مهتماً بفحص الحواس المدية للصوت البشري من متعلق لسان - مضطراً إلى أن ألتجأ إلى فيزياء الصوت ، ربما لكي استعير استعارة كاملة وسائلها في معالجة الصوت . وقس على ذلك علوماً أخرى ، كعلم السمع ، وعلم الإدراك بوصفه ظاهرة نفسية داخلية في علم النفس . لكن هذا لا يمنع أن علم الأصوات على الرغم من أنه يفرغ إلى علوم تكاد تكون متباعدة تماماً ، يستمد وحدته من الظاهرة المحددة التي يعالجها ، والتي عليه - رغب أو لم يرغب - أن يفرغ إلى المختصين بكل مظهر من مظاهر تلك الظاهرة لكي يستعين بوسائلهم في فحصه . كذلك النظر في علم الأسلوب ، يستمد موضوعيته داخل علوم اللسان من أنه يحصر أو يحاول لتفسير جانب من جوانب الظاهرة اللغوية ، على أساس أن الظاهرة اللغوية هي موضوع علم اللسان أو علم اللغة ، فالأسلوب ظاهرة تدخل من هذا الباب في الظاهرة اللغوية التي يمحصرها علم اللسان ، ولا غير على النقد ولا تثريب إذا أفاد من معالجة اللغويين لهذه الظاهرة ، كما يفيد اللغوي من عالم الفيزياء أو عالم التشريع .

الحادي الطرابلسي :

سؤال د . عز الدين كان في صميم الاشتغال بـ «علم» وهو سؤال معرفي يقول : إذا كنا نحاول علم هو أبداً خادم لعلم آخر ، أفلا يعني هذا أنه ليس علماً ؟

سعد مصلوح :

أجبت عن هذا بأن كل نص قابل للدراسة الأسلوبية سواء كان أدبياً أو غير أدبي .

عبد السلام المسقي :

تدعينا لقولك أنصبت الجهد المعرفي لما تفصلت ببيانه على الصعيد العلمي ، أي العلم النوعي ، حيث اتفقتنا على أن الأسلوبية هي علم متضاد ، أي تمازج الاختصاص . فلهذا يرجعنا إلى القاعدة الأولية المعرفية ، وهي أن كل العلوم التمازجية الاختصاصات هي علوم مساعلة بالضرورة . فالعلم المساعد هو الذي يكون أبداً في خدمة غيره ، وهذه الصفة لا تنفي عنه صفة العلم . وأستدل على ذلك بنشاط من العلوم البيولوجية ؛ فلدينا علم التحليل البيولوجي ، وعلم

الترجمة ميسرة أو متاحة ، فضلاً عن القضايا المتعلقة بالترجم نفسه وكيفية الترجمة ، فهل معنى هذا أن يتمتع اكتشاف الخصوصية الأسلوبية ؟ كيف نكون مطالباً - وأنا عرو - بأن لنقل نصاً عربياً بحسب في نطاق النصوص الأدبية - أن أنقله إلى لغة أخرى لاستكشف الخصوصية ، ومن ثم استكشف الخصوصية الأسلوبية للنص العربي نفسه . حقاً إن الترجمة في حالة تحقها قد تكون عاملاً جيداً لإدراك هذه الخصوصية ؛ ولكن عند غياب القدرة على الترجمة أو ممارستها ، ستعيب معها قدر على استكشاف خصوصية النص الأدبي ، مع أنني أشعر بخصوصية ما فيه . والمسألة الثانية تتعلق بفكرة المزاوجة بين النقد وعلم اللغة ، وكيف أن الأسلوبية لن تكون بديلاً عن النقد الأدبي بل ستكون في خدمته . فإلى أي حد سيجعل هذا الوضع من الأسلوبية علماً وليس مجرد أداة ضمن أدوات أخرى من أدوات النقد الأدبي ؟

الحادي الطرابلسي :

بسطت قضية الترجمة بوصفها وسيلة من مجموعة من الوسائل يمكن التوصل بها إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية ؛ وهذا لا ينبغي أنه من الأفضل أن نستعمل وسائل أخرى نحاصر بها الظاهرة الأسلوبية . ثم أنا لا أعني بالترجمة نقل النص من لغة إلى لغة أجنبية فقط ، بل أعني كذلك نقل النص من مستوى إلى مستوى آخر من الكتابة في نطاق تلك اللغة ، ولا أعني أن تحدث الترجمة في الواقع ، بل الترجمة يمكن أن تحدث في الذهن عند مباشرة النص الأدبي أيضاً . أنصبت إلى هذا أن من الوسائل الأخرى التي يمكن الاعتماد عليها في هذا المجال دراسة النص في ضوء النصوص التي له صلة ؛ هذا الذي أشار إليه مصلوح عندما تحدث عن الترابط الخاص بين نصوص الأدب ، والذي تحدثت عنه أيضاً . فلهم بالنسبة إلى أن الوجه السليم للتقدم بالأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً هو وجه المزاوجة بين نص ونص ، قد يكون من نفس المستوى اللغوي ، أو الموازنة بين نص أدبي ونص غير أدبي ، أو النص الأدبي يترجم إلى لغة ثرية في نطاق اللغة نفسها ، أو النص الأدبي بنص مترجم . وأغتنم الفرصة لأرد شيئاً ما على ما ذكره كمال فيما يتعلق بالقضايا التي يمكن ترجمتها ، وبذلك تفقد معنى إمكانية وجودها أو فحصها في النص الأصل ؛ أقول : هل نقلها إلى نص آخر أو إلى مستوى لغوي في نطاق اللغة نفسها يحفظ بنسب خصائصها عندما تنقل ؟ ألا تكون في إطار جديد ، تشكل فيه بصورة أخرى ، وتصبح موظفة توظيفاً جديداً ، فتكون أدباً جديداً في إطار تلك اللغة ؟

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدكتور عز الدين طرح فكرة لماذا لا تكون الأسلوبية مجرد وسيلة إذا كانت في خدمة النقد ، والوسيلة ليست علماً .

عز الدين إسماعيل :

أعود لأزيد الأمر وضوحاً . فعندما يتضاد علمان كعلم النفس وعلم اللغة ، ينشأ عنها علم النفس اللغوي . وقبل ذلك كان لكل من العلمين كيانه المستقل ، وكان له منهجه أو تناحجه ، وغاياته ، وأهدافه ، التي يحققها لنفسه وينفسه . وحتى بعد أن حدث التضاد بين علم النفس وعلم اللغة ، وولد علم النفس اللغوي ، ظل علم

شيء آخر هو أن الأسلوبية يحكم عليها أن تكون مقاربة آنية للنص ؛ أي مقاربة لتحليل لنص ما من حيث هو نص ، في لحظة ما ، مقطوعاً عن جملة نصوص أخرى ؛ لأننا حتى الآن ، ومن جهة أن الأسلوبية تقوم على درس سمات مميزة فريدة في النص عملياً ، نشهد أن نمكين من غرض النظر عن البعد التاريخي الضروري . لكننا إذا ما لاحظناه مقرّوناً بعيد المستقبل ، استلطنا أن نميز في النص بين ما هو موروث وما هو من طبع الباع نفسه . علينا — وهذا اقتناعي — أن نكون على علم تام بملفات الأطروحات والمضامين والمشكلات التي اعترضت هذا العلم حتى تطور معرفتنا به ، ومن ثم نستطيع أن نطوره . ادعوا إلى مزيد من اللدقة في تحسس الظواهر ، خصوصاً الظواهر المستعارة ؛ لأن الخطأ في الاستعارة يؤدي إلى مترقات غفيرة .

كمال أبو ديب :

أرى — باختصار — أن حمادي بدأ يبلور شيئاً يستحق أن يطور نظرياً .

وأنا أحاول أن أفصل بين شقين هما : الأسلوب على مستوى الإطلاقي ، والأسلوب على مستوى الكلام . وأعرف أنه بهذه الطريقة يمكن أن ننمي شيئاً قريباً من الأسلوبية البنيوية .

وقد يكون هذا التصور شخصياً لم يخص — بقدر كاف — بعد ، لكن هذا التمييز مهم للحوار كله ؛ لأننا إذا ما ميزنا العناصر التي هي حقا سمات أو خصائص أسلوبية نسميها فريدة ، والتي هي في الواقع خصائص أسلوبية على مستوى الكلام — حين نحدث هذا التمييز ، نضطر إلى أن ندقق أو نزهف وسالطنا التحليلية إلى درجة كبيرة ، قبل أن نحدد الأشياء التي تتناولها الأسلوبية أصلاً ، ونحدد الأسلوبية في النهاية . وبعد أن طرحنا التمييز ، يبدو — وأحب شخصياً أن أطرح السؤال الذي يدور في ذهني منذ مدة ، ولكن مجال الحديث لا يسمح بالمغامرة — يبدو لي حقاً أننا — وليس هذا نزعة سوفيتية أو قومية — يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بصفة خاصة . ولا أريد أن أجادل في وضع بصمتنا في حالات أخرى ، لكن في هذا المجال على التحديد بهذا لي أننا دائماً يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بالانطلاق من عبد القاهر ، أي دراسة علاقات النظم بالمعنى الذي فهمه الجرجاني . وهذا هو الشيء الحظيري الذي ينسحب على مستوى البنية الكلية للنص . فالجرجاني درس علاقات النظم دراسة مازلت مقتنئاً بأنني لم أجدها ما يضطرر إلى تعديلها — حتى جزئياً — في الدراسات القرينية .

والآن أطرح أن نسحب — في مشروع عمل لتأسيس نظرية — هذا الرمح للنظم والعلاقات القائمة على مستوى البنية .

سعد مصولوج :

البنية اللغوية أم البنية الفلسفية ؟

كمال أبو ديب :

البنية الكلية للنص ؛ لأن البنية الكلية تعبري البنية الفلسفية ، والبنية اللغوية ، والبنية الدلالية ، وكل الأشياء التي يمكن أن نتحدثها في الدراسة . فلذا قمنا بهذه العملية أمكننا أن نصل حقاً إلى مشروع نظرية في الإبداع . وأعتقد أن هذا المشروع يحتاج إلى كثير من

المخاطر ، وتحليل الدم ، وما إلى ذلك . هو علم مستقل بذاته ، له اختصاصه وإجازاته العلمية ، ولكنه أبداً علم مساعد ؛ لأنه حصيلة امتزاج العلوم الطبيعية والعلوم الطبية . ومعنى هذا أن عمل المحلل المخبري لا يبدأ إلا إذا جامته الوصفة من الطبيب ليطلب تحديد نمط معين لتحليل الدم ؛ والنتيجة تعود إلى الطبيب . على نفس المستوى هناك علم متميزج الاختصاصات هو علم الأشعة في حقل العلوم البيولوجية ؛ فهو مزيج من العلم الطبي ومن علم الأشعة الفوتونية ، وهو — بلذاتك — علم متميزج الاختصاص ؛ هو علم مساعد بالضرورة .

لكن هذا لا ينبغي من هذين العلمين صيغة العلم . وهكذا الشأن في الأسلوبية ؛ فهي للمخبر العلمي التشريحي الموضوعي للنسج اللغوي الذي يتركب عليه النص ، إن لم يأت الطلب من ناقد الأدب فإن نتيجة الوصفة التشخيصية يجب أن تلعب إلى ناقد الأدب لمعطي حكمه في الرسالة الأدبية .

حمادي صمود :

يبدو لي أننا وصلنا إلى مرحلة يتحتم فيها تسجيل ملاحظة أساسية ، تتمثل في أن كثيراً من المواقع تستغل كل ما قبل في غير الوجهة التي يجب أن يستغل فيها .

واستميمكم في ملاحظة أخرى ، فحراماً أن علاقة الأسلوبية بالندف الأدبي حالة موضوعية . بمعنى أنها موضوعية إلى حد ما ؛ فمن المعروف تاريخياً أن الأسلوبية انطلقت وهي تقرر نفسها ، ويقر لها أصحابها ، أنها لا علاقة لها بالندف الأدبي إطلاقاً ، فضلاً عن أن أول مظهر من مظاهر الأسلوبية كان يقوم على ما يسمى بأسلوبية التعبير ، أي باللغة الأكثر تداولاً ، أي باللغة حتى العلمية . هذا من ناحية ؛ والناحية الثانية أننا نعرف أن الميزة ليست هي القيمة الفنية ؛ ولكن تقوم العلاقة بين الأسلوبية والندف الأدبي يجب أن نحدد إشكالية العلاقة بين الميزة في النص والقيمة الفنية له . هل الميزة قيمة أو لا ؟ وهذا الإشكال مطروح إلى اليوم ، ولا أتصور أنه سيغيب في وقت قريب . من المؤكد أنه من الناحية الوصفية التحليلية المخبرية السالسية ، من الممكن تشريع نص وفرز التواتر البارزة فيه ، التي تمثل ميزة هذا النص . لكن ما الوسائل التي تمكنا من تأويل هذه التواترات بمعنى الخروج من الوصف إلى التقييم ؟ وسالطنا اليوم ما زالت غير مضبوطة . ولهذا بدأ التشكيك معرفياً بصورة حادة في الأسلوبية التطبيقية ؛ لأن الأسلوبية التطبيقية تقوم على نزوع من التفاضل أو المقارنة ؛ فهي عمل وصفي ، أو يجب أن يبقى في نطاق الوصف ، لكنها في هذه الأثناء تريد أن تتحول في النهاية إلى أحكام تقنية لاتأسس حقاً على هذه المسألة ، أو على صورة واضحة للمسألة ، بين الميزة الفنية في النص والقيمة الفنية فيه . .

عز الدين إسماعيل :

لعلك تعقد الميزة أو السمة المميزة ، وليس الميزة .

حمادي صمود :

حقاً ، السمة للميزة في النص ؛ هل هي القيمة ؟ وكيف نفرض هذا الشكل ؟ ومن ناحية ثانية فإن الاعتراض يقوم أو يتأسس على

ويتبين أن يميز الأسلوب من أن يدعى لنفسه صلاحية الحكم على القيمة الجمالية .

سعد مصلوح :

ليس له أن يحكم الحكم . .

عهد السلام للسلي :

بل لا يطلق - مبدئياً - مثل هذا الحكم .

سعد مصلوح :

هذه مسألة أخلاقية .

عهد السلام للسلي :

عفو ، إن الأمر لا يختلف من دور طبيب الأشعة ، الذي يكتب بوضع تقرير عن الصورة التي يصنعها للبدن أو لجزءه من وقتها فقط لطبيب ، ثم يكون الحكم النهائي في تشخيص الحالة للطبيب المعالج .

سامي خشبة :

ليس هناك اعتبار للمفرق بين مادة علم التحليل للكثير ، أو الأشعة أو للزيج بينها في علم الخلية الدموية ، ومادة علم الأسلوبية التي هي اللغة ؟ ! والحلف من سؤل أو هو تحليل وظيفة أصل للأسلوبية من مجرد مشاهدة اللغة ، هو مساعدة اللغة نفسها بوصفها لغة ليست لها مظهر ألفا وستة ، إما على تجاوز لها مظهر وإنشاء لها مظهر جديد ، وإما على اكتشاف وظيفتها المخبرية .

عهد السلام للسلي :

نعم ، علم النفس اللغوي يمد الأسلوب بكثير من الاستقرارات حول واقع العلاقة بين اللغة والفرد على المستوى النفسي ، حتى يستعين بذلك على كشف بعض عمليات التركيب اللغوي ، على نحو يمكنه من استكمال ملف التشخيص الاختباري للنص ، حتى يقدم ذلك إلى النقد . هذا في تصوري بصفة عملية . وبالنسبة إلى النقطة الثانية التي أريد أن أعود إليها هي توظيف العمل ، بأن نعلم مضموناً فكرياً وحضارياً لما نشغل به نحن في هذا القطع من موقع مرعي واضح . فذكرت ما ذكرت منذ حين ، وأهبط بأن العملية الآن في تقديرنا يمكن أن تأخذ مسارها بتواصل على مستوى التشخيص المعنى ، أي على مستوى التحليلات الأسلوبية الترميزية القائمة على النص ، جزئياً أو كلياً ، أو على مستوى النص الكامل وهو الدويان مثلاً . وفي الوقت نفسه من الضروري أن يتواصل علمنا الأسلوب على الصعيد النظري ؛ لأن التطوير في الأسلوب أو في علم الأسلوب في واقعنا نحن العرب هو الذي يمكننا من البحث عن الملازمة بين ما نستضيفه نظرياً وما يمكن أن نعالج به نصوصنا النوعية العربية . وفي الوقت نفسه يمكن بل يجب أن نبحت عن بعد المعنى ، أو البعد الثالث في علمنا . ولا يتسنى هذا إلا بقراءة لثرائنا النقدي البلاغي . وفي هذا الحد أوسع من مقترح الدكتور كمال الذي قدمه بحكم اشتغاله بالبرهان ، ولأن البرهان أيضاً يمدخج التاليف والتركيب

المعاني ، وأنه يمكن أن يحل لنا عدداً من الإشكالات في النيبية ، وفي الأسلوبية الوصفية الحالية ، التي لم يتحدد موضوعها ضمن أمر معينة .

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدراسات الأسلوبية والتطبيقية بصفة خاصة تتحو متحيزين ، أو يمكن قسمتها إلى صنفين : صنف موضوعه تميز النصوص بعضها من بعض ، وهذا يبرز قضية التشخيص والتوصيل ، بغض النظر عن الحكم بالمجودة أو الرداءة ؛ وصنف أفاد كثيراً من علم النفس اللغوي واتمككس أنماط الشخصية على السلوك اللغوي بوصفه أحد مظاهر السلوك الإنساني . ولقد قالوا إن الأسلوب هو الرجل . وهناك يحوث ويحوث موقفه جداً في مجال ربط الحكم النقدي أو الحكم الجمالي بالخصائص اللغوية ، هناك - مثلاً - معادلة إحصائية لقياس العلاقة والانفعال في الأسلوب ؛ وكان هذا يمثل إشكالا كبيراً في النقد القديم ، وقضية الحكم على الأسلوب بالسهولة أو التعقيد لها مؤشرات لغوية يمكن تتبعها في النص وقياسها إحصائياً . وكذلك الحكم بالتشويق ، أو الرثابة . هذه الأحكام يغلب عليها الطابع الذاتي ولا تستطيع إقامة الدليل عليها . لكن هناك جهوداً في علم الأسلوب الإحصائي على وجه الخصوص لتتبع المؤشرات اللغوية التي ترتبط بهذه الأحكام وضبطها في قيم إحصائية . وهذه القيم الإحصائية أو الكميات الإحصائية ، ليست كميات مطلقة ، بل هي نسبية ؛ فنحن نقس رقماً إلى رقم ، أو نتيجة إلى نتيجة ، أو أسلوباً إلى أسلوب . وهي تستمد قيمتها من هذه المقارنة وليس خارج عملية المقارنة . وأعتقد أن علماء الأسلوب ، وبخاصة علم الأسلوب الإحصائي ، حققوا توفيقاً معيناً في هذا المجال ، بل إن قياس درامية الأعمال المسرحية لها مؤشرات إحصائية . وقد تعرضت لشيء من ذلك في كتابي الصغير عن الأسلوبية الإحصائية .

عز الدين إسماعيل :

مع طرفة هذا جميعه ؛ أعشى أن ينتهي الأمر بالأسلوبية إلى أن تصبح مجرد مذكورة تفسيرية للحكم النقدي .

جابر صفور :

أعتقد أن مصلوح أكر من هذا ؛ فليست الأسلوبية مذكورة تفسيرية بل الإطوار للرغمى الوحيد الذي يستمد منه الحكم النقدي سلاته .

عهد السلام للسلي :

أنا وأنتي من تقنيتين أساسيتين لدى كل من الأخ كمال والأخ سعد . ما تفضلت به منذ حين في الحقيقة له مبرره المنهجية ، على ألا تكون الخاتمة هي معنى الأسلوبية إلى سلب الأمانة من النقد في شأن الحكم النهائي على الرسالة الأدبية .

إن الغاية التي يجب أن نلتزم بها نحن الأسلوبيين هي أن نوفر أكبر قدر ممكن من الوثائق في الملف الذي تقدمه إلى الناقد بعد خروج العمل من المخبر ؛ للملف الكامل المستوفى لتشخيص الظواهر الأدبية ، حتى يطلق حكمه بشأن القيمة الفنية .

مصلحات بشأن العودة إلى التراث في محاولة لإقامة بناء تصوري ومنهجي في الوقت نفسه ، من خلال استقراء التراث العربي في مجالات البلاغة والإعجاز . وربما يجب أن يضاف إلى ذلك مجال آخر لو تأملنا فيه أيضاً ، هو مجال عمل فقهاء المسلمين وشرح الشعر ، بل يمكن لو تأملنا في كتابات بعض الصوفية ، وخصوصاً كبار الصوفية مثل ابن عربي وأبي حيان وبنو شاذلي . وهذا يظل التراث مصدراً جيداً بتنوعاته ومستوى تناول المختلف فيه وفقاً لأهداف كل فرع من فروع المعرفة العربية — يظل مصدراً جيداً لأي طموح يتجه إلى إقامة بناء متكامل في نظرية الأسلوبية. سيكون بالتأكيد أكثر ملاءمة لتحليل النصوص العربية ، وربما يمكن تطويره لتحليل نصوص لم تكن في الأدب العربي من قبل ، وهي النصوص المستحكمة ، كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية . وأخيراً قد تنتهي مثل هذه الدراسات إلى قسمة المواضع بين الفكر الذي سيصبح متاحاً للمعمل بمقتضاه في مجالنا الأدبي ، والفكر المطروح في الثقافة الغربية مع تنوعه وتطوره المستمرة .

شكراً لكم جميعاً على إسهالكم .

النظري . على صعيد التراث لدينا ما يمكن أن نسميه بالنقد أو الأعمال النقدية ، ولدينا جدول آخر للتراث هو الجدول البلاغي ؛ وبين هذا وذلك هناك جدول غزير لا يحكم فقره يعلم أو مجموعة ولكن بحكم كونه قد كان محركاً للعملية ، وهو البحث في الإعجاز . والجرجاني قد مثل هذا النموذج التمثيلي الأولي ووسمه كذلك . لمقتراح كمال يصبح أكثر فائدة لو قلنا أن اتفاقاً كبيراً ستفتح لنا على مستوى النظرية الأسلوبية العربي إذا ما حاولنا أن نصلقي من نظرية الإعجاز لدى العرب في كل مراحلها التاريخية — أن نصلقي بعض القوانين الكلية التي تقرربنا من الكليات الكونية على مستوى الخطاب الأدبي .

هو الدين إسماعيل :

أظن أن الندوة تحركت في مشكلات كثيرة ، ظل بعضها مفتوحاً فيها أعتقد ، ولكننا انتهينا إلى نوع من البادرة للأسلوب والأسلوبية ، والنتيج والعلوم والمجسومية ، والملم واللغة والكلام ، ثم انتهينا إلى

من عاور الأعداد القادمة
في مجلة « فصول »

— الأدب والأيدولوجيا
— جماليات الإبداع والتغير الثقافي
— تراثنا النقدي

وتدعو المجلة السادة الباحثين في الوطن العربي
والملتحمين بالدراسات العربية إلى الإسهام
والمشاركة بالكتابة .

النقد والجدادة مع دئيل بيليوجرائي

تأليف: عبد السلام المسدي

صدر عن: دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.

عز و مناقشة: محمود الربيعي

حاول النقد الأديب في تاريخه الحديث أن يعمد وأحلافه مع فروع هذه من العلوم الإنسانية ، كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا ، وإن كنت أقول إنه لم يفتق في ذلك إعطافا تاما . وإذا كان قد وجد في علمين الفرعين وغيرهما وجارا صالحا لأن يكون «حليفاء» فأولى به أن يجد ذلك في فرع من فروع العلم تجمعهم به قرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان» ؛ وأية قرابة أقرب من قرابة فرعين من فروع «الإنسانيات» يتماثلان بطريق مباشر مع اللغة ، مادة ، وموضوعها ، ووسيلة ، وهذا ؟ النقد الأديب — إذن — أولى بعلم «اللسانيات» من غيره من العلوم ، وعلم «اللسانيات» — كذلك — أولى بالنقد الأديب من غيره من العلوم ، والتعريب بينها هدف صحيح ، تسمى إليه جماعة من الشباب والكهول من علماء «اللسانيات» ، ومن المشتغلين بالنقد الأديب ، في العلم كله . وفي حالتنا العربي يأبى عبد السلام المسدي في طليعة من تلهوا جهودهم هذه المهمة ؛ فمتد أن جل القلم ، وتوالت إنتاجه خصبا ، وهو يعمل هذا «الحلم» على كفيه ، ويعاول لفت نظر بني لفت إلى أن قبة مجالا رحبا يمكن أن يتعاون فيه النقد الأديب مع علم «اللسانيات» ، وهو لا يفتأ يذل غاية الجهد في التفسير بمعتقد ، والالتحيز التام إليه ، والحماسة الشديدة له .

وإذا كان في كتابه : «الأسلوبية والأسلوب» — الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٧ — مقفرا ، وكان في كتابه : «قراءات : مع الشاب والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» — الذي ظهر سنة ١٩٨١ — مُطْبَعا ، فهو في كتابه : «النقد والجدادة» — مع دئيل بيليوجرائي — الذي أتتوله هنا — يجمع «النظرية إلى التطبيق» .

المقدمة (وهذا طبيعي) وجاء في الفصل الأول (وقد يكون هذا طبيعيا كذلك) ، وجاء في الفصل الثاني موسعا ، ومكبلا . فالفات (كما قد يعمل كذلك مقبولا) ؛ ولكنه — منذ الفصل الثالث ، وفي بدايات الرابع والخامس — بدأ المنهج «يدور حول نفسه» ؛ فافشى الكتاب سوءه ، بصفته مجبوسوعة من الأبحاث ، يحكم معالجة

ضروري من «السبك» يعمل «ماء» هذه الأبحاث واحدا . ولا يبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه — وهو يعملها كتابا — أي تغيير ؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يرا منه الكتاب . وأبرز آيات «التكرار» جاءت في «المنهج» الذي يرتضيه المؤلف في تناول «المعمل الأديب» ؛ فقد جاء في

وأول ما يلتفت نظر قاري كتابه هذا أن فصوله كانت ، في الأصل ، أبحاثا مستقلة ، كتبت متفرقة ، لأغراض خاصة ، ثم جمعت — على هيئة فصول — كُتبت الكتاب . ولا اعتراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له ، ويعمل منها كتابا ، ما دام قد رأى أن مادتها متسقة ، ولكن الملام — في هذه الحالة — إجراء قدر

مادته ، قبل أن يفشيها بتصريح المؤلف بذلك في صدر بعض هذه الأبحاث . وبلغ ذلك ذروته في تناول قصيدة «ولد الهدى» لأحمد شوقي في الفصل الرابع ، وهو يقع في إحدى وأربعين صفحة ، شغل النص منها أكثر من عشرين صفحات ، وشغل الحديث النظري حوالى ثمان صفحات ، ولم يبق لغرض المقال الأصل إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصل ١) .

نجد المؤلف في المقدمة المختصرة التي قدم بها للكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعلمنا قدمت : كل مجت من البحوث المضمومة فيه عمل شكل كتاب ؟) ؛ فهذه الفصل الأول : تحس مشروع معرفي لخمسة التنظير التأليفي وسماء تناول التحليل (ص٥) ، وصف الفصل الثاني : «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص٥) ، وصف الفصل الثالث تقديم : «بعض وجهات النظر في تصريف الخطاب الأدبي» (ص٥) أما «مداره» الفصل الرابع «إفادانية الشعر» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم في مهرجان شوقي وحافظ بالقاهرة ١٩٨٢ . والفصل السادس : «مداره الأدب العربي ومفولة الأجناس الأدبية من خلال نموذج السيرة الذاتية في كتاب «الأيام» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم في الملتقى العلمي الذي نظمه المعهد المصري للإسلامي بفسردية ١٩٨٣ . وقد ألقى المؤلف بفصول الكتاب «ديولوجيا» بالغة الأهمية ، تقع في أكثر من ثمانين صفحة أي تشغل أكثر من ثلث الكتاب (يقع الكتاب في ٢٢٤ صفحة) ، ووصفها بأنها ترصد ما أمكنه رصده من المراجع المتصلة بمنهج النقد الحديث : «مهما كانت منطلقاتها : من مدارس كالبنيوية والأسلوبية والنفسانية ، أو تيارات كالشكلائية والإنشائية والسيمائية ، أو مضامين فكرية كالجديدة والجمالية والتكوينية ، أو مدارد أمره على الأجناس

الفنية والأغراض الأدبية ، أو ما اتخذ من معضلة الحداثة نفسها موضوعا للكلام» (ص٦) .

يمجد المؤلف جهادا عنيفا في الفصل الأول - وعنوانه : «الحداثة بين الأدب والنقد» - محاولا تقريب معنى مصطلح «الحداثة» إلى الأذهان . وهو لا يتكرر الاضطراب الشلبي الذي يحيط بالمصطلح ، ولكنه إذ يحاول تقديم بعض المفاهيم يضعا في جولا يتخلو من غموض واضطراب ! يقول : «فكرة الحداثة في أصلها لاترهن بجمال الزمن الحاضر ضرورة ، إذ يمكن لها أن تتجول على أطراف المحور الفيزيائي ، ولكها في الاصطلاح الفني تقتضي الارتباط ضرورة بجمال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدوث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعي» (ص٩) . وهو يتقل في شرح معنى الحداثة من الأدب إلى النقد ، ومن المضمون إلى الصياغة ، دون أن ننسى أن الأمر يصبح سيرا في يده ؛ فالحداثة في مضمون الأدب تعني سمي الأدبي إلى معالجة الأغراض الفنية التي تجرده من تبعية التوازن والمألوف» (ص١٣) ، والحداثة في الصياغة «تتعدد بمعنى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدبي» (ص١٣) ، ولها مراتب منها : البناء اللغوي ، والشكل الفني ، وهي مراتب تلخص في موضوع الأجناس الأدبية (ص١٤) . أما الحداثة في النقد فتتلو من «الكشف» إلى «التشخيص» إلى «المعالجة» (ص١٦) .

وأمر «الحداثة» في النقد - على النحو الذي يتاوله المؤلف به - مشير لقلق القارئ ؛ فهو يرى أن «التنظير هو قطب الرعي لحداثتنا المعاصرة ، في ضوءه يعبر الشرح ، ويحد النص ، وترسم أدبية الأنواع» (ص١٧) . ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك (ص١١) من أن «منهج الحداثة يتطلع في الممارسة فيتمه

صوب المواصفة ... إلى أن يستقر في التنظير . ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البيهي» بأن «التنظير» الذي يسبق الممارسة العلمية ، أي يسبق التحليل الموضوعي للنص الإبداعي ، تنظير «فوقاني» متسلط . وتساءله المرء : من أين استمدت عناصر هذا «التنظير» إذا كان يسبق الممارسة والتحليل ؟ إن النتيجة العملية لتنظير كهذا هي علم اطمئنان النفس لأية نتيجة يصل إليها . إنما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصي ، الذي يفضي إلى بناء مقدمات مؤنوق في صحتها ، تبعها نتائج يقينية (أو لنقل في حالة الأدب : شبه يقينية ١) . إن هذا القلق الذي يساور القارئ في مراحل متقدمة من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب ، إذ عيس في مواطن كثيرة جدا أن المؤلف يتناول القضية من «عجزاه» (التنظير) في حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل) !

هل أن جهد المؤلف - وهو جهد دموي - لا يضيغ بهاء في جميع الأحوال ؛ فسرعا ما يقع - قبل نهاية هذا الفصل - على نقطة بالغة الأهمية فيما يتصل بالحداثة في النقد ، وهي نقطة لا تكن جديدة فإنها شديدة الأهمية كما قلت ، وينبغي أن تال دائما غاية اهتمام المشتغلين بالنقد . وخلاصة هذه النقطة أن «الخروج» الطبيعي من «الزاوية المخرجة» التي يجهد النقد فيها نفسه نتيجة لفقدانه «الحداثة» يكون بأن يصبح هو نفسه «أديبا» أي يقول (بعد جهاد طويل ١) : «وفي البداية تساهل جدلا : هل يتسنى للحداثة - من حيث هي مقولة ذهنية تزول إلى جهاز إجرائي - أن تتكلم ما لم «تستحدث» لنفسها لغة نقدية ؟ وإذا استطاع النقد أن يتكرر خطابا المستحدث ، ناحت به غطا تعبيريا ، أفينسى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسج العبارة وينية الأداة ؟ فإن عهنا أفتلج هذا الخطيب الحدائي - وهو الذي هم أن يسك بأسرار «الأديبة» عند استقصاء

ليس مطلقاً ولا مبرماً أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة للمعيشة فعلاً ، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته (ص ٣٤) . أما حديث المؤلف عن «نظام الكلمات في الجملة العادية ، ونظامها في الجملة الأدبية ، فأولى به أن يقرأ في ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجاني بجوار قراءته في ضوء علم «اللسانيات» الحديث .

وفي بداية الفصل الثالث - وعنوانه : «في تصريف الخطاب الأدبي» - عبارة تستوقف الفارغى يقول المؤلف : «ووجد لاحقاً أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما نراها على ألسنة الناس ، والتأمل فيها بعين الفطنة ، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقادمة ؛ فلنضاهي لا نتمثل في شيء لغة المجموعة» (ص ٤٤) . إن الفارغى ليس سهل : كيف تساعدنا «والغة اليومية» كما نراها على ألسنة الناس» (وهي المهجات العامة) في هذه الحالة - لا حالة (أ) على اكتساب اللغة الجيدة (وهي اللغة الأدبية) - موضوع الحديث في هذا الفصل - لأعماله (١) ؟ وكيف يمكن أن نصبح - عن هذا الطريق - على قدرة أكبر لاكتسابها أو فهمها ؟ ومن ناحية أخرى ، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية وتقديرة في ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقادمة» ؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقادمة لا تمثل لغة المجموعة في شيء» ؟ وإذا كان الحال كذلك فكيف تكونت لغة المجموعة هذه ؟ أليست «لغة المجموعة» في أحسن الأحوال - صيغة مطبوعة عن اللغة «الألم» ، تلك اللغة التي تختزنها «الآثار الأدبية والكتب اللغوية» ؟ إن مدلول عبارات المؤلف التي اقتبسناها - في ضوء ما أثبتته حولها من تساؤلات - لا يصحح بالنسبة لي معنى تماماً !

وإذا تأخذ هذا الفصل مداه ، يقدم

مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية (ص ٣٣) ، ويعدد المجالات التي استعاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات» ، وبخاصة وعلم اللسانيات العلم ، و«علم الدلالة» ، و«علم العلامات» . ويلاحظ أن المؤلف - في كل ذلك - لا يتخلى عن أسلوب التعميم في كل ما يتناوله ، كما أنه لا يترقب نقطة واحدة من النقاط التي يتناولها ! وهو يمزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التي حصل عليها النقد الأدبي الحديث ! يقول : «إن النظرية الأدبية في النقد تحكم رأساً إلى الجهد اللغوي في النص الإنشائي» . . . وهذه الضوابط الأولية ألزمت النقد الحديث بالنص ، أو قل بعبارة أدق ، إنه يقصر نفسه على نص النص ، وذلك بخطى كل المفاهيم المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية (ص ٣٦) . ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البلد من النص» في النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات» ؛ فقد كانت هذه ذاتها «مقولة النقد الجيده» اللذين يفترض أن النقد اللساني مرحلة متجاوزة لهم . وأنا أقول هذا لأثقت النظر إلى شيء واحد هو اتصال حلقات النقد العلماني لا انفصامها ، كما قد يوحي بذلك كلام المؤلف . وبمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات ، كما يلعب المؤلف في فروع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمان طويل !

وكما يتحفظ المؤلف في نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفظنا في نهاية الفصل الثاني بفكرة أخرى جيدة ؛ وجودها - هنا - تأتي من أنها فكرة تقرأها البلية ، ولا تنسب للفارغى قلقاً ما . يقول إن النص الأدبي : «في حد ذاته عالم لغوي متكامل ، فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص» (ص ٣٨) ، ويقول : «فالكلام الإنشائي يقوم بينه اللغوية رقيقاً على نفسه ؛ إذ

خصائص النص فنياً - ما لم يكن حاملاً هو ذاته لحد أدنى من «الإبداعية» ؟ فإذا حله أفيجوز أن تكون إبداعية الصوغ شيئاً آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عائق على تقصي أمر الأدب ؟ هو ذلك بلاريب . (ص ١٨) .

وأقول إن المؤلف صبر عن هذه الفكرة المهمة بعد جهد طويل لأن «جرام هيو» صبر عنها منذ عشرين عاماً بطريقة أيسر وأشد وضوحاً ، ذلك حين قال : « . . أن يصبح النقد الأدبي «أدبياً» يقرأ لا لحجبه وأفكاره ، وإنما لكونه نبهاً مستقلاً للمعة الأدبية» (انظر كتاب : حاضر النقد الأدبي ، الذي ترجمته عن الإنجليزية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥ ، ص ٩٠) .

إذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكرها : «إن الخطاب النقدي الذي هو حديث عن أدبية اللغة يمكن أن يصاغ هو عنه بلغة أدبية فيكون حاملاً لحد من الشرعية» (ص ٢٠) . وتبقى هذه الفكرة تتشكل فزوة هذا الفصل . أما بقيته فاستعراض - بالعدد التنازلي - لمراسل الانتقال من «الحادثة» إلى «الحادثة» إلى «الحادثة» المطلقة . والمؤلف يربط مراحل الانتقال هذه في ست عشرة مرتبة ، خاضعة لقواعد القسمة العقلية ، وهذا من شأنه أن يجلع عليها قدراً من «التجريد» والغموض ، ويصعبها عن طبيعة «الأدبية» و«الشرعية» - التي يريد أن يشرنا بها - في لغة النقد الأدبي . ويزيد الأمر «تجريداً» وغموضاً حين يحولها في نهاية الفصل إلى جدول رياضي غاص بالرموز !

ويبدأ الفصل الثاني - وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» - ببعض الأحكام المطلقة ؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلماني بلا تراجع» (ص ٣١) ، ثم يطري «اللسانيات» إطرأ ينتهي به إلى القول بأن النقد الأدبي أصبح : «في أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين في

المؤلف تعريفاً لهجه «الأسلوب» قد لا يتسق تمام الاتساق مع ما قدمه في الفصلين السابقين من كلام نظري متشعب طرول . هنا يجهد المؤلف في محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية» نفسية» تجعل القارئ يتأرجح في جو من الاحتمالات والظنون . يقول : «فالعمل الأسلوبى يدور على تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولاً ، فلذا علينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ، انتقلنا إلى دراسة خصائص الوداء ، فنكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه ، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوى المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الدللى (ص ٤٥) . ومن جديد أفسدنا : كيف يتأتى وتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولاً ؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوى الذى يقضى إلى معرفة هذا «الشحن» ؟ يدور أن «التحليل اللغوى» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها لتصرف مثل هذا «الشحن العاطفى» . وما دامت ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم مرهونة — فى عبارة المؤلف — بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازماً أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص «التعبير» الذى يقضى إلى هذه الحقيقة . وكان الأولى — نتيجة لذلك — بحارة المؤلف ، أن تكون «لسانية» — نفسية» لا «نفسية» لسانية ، وذلك لأننا نتجه من «اللسانيات» فى طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفى» لا العكس !

إن المؤلف يصود فى هذا الفصل إلى تقديم تعريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك فى ضوء بعض المفاهيم والتقليدية التى لا يمكن التسليم بها من مثل مفهوم «الفعول الطبيعية» الذى يجعله — مثلاً — يربط بين صيغة التصغير وبين معنى التحقير والاستخفاف ، وبين صيغة المباعدة ومعنى التهويل والتعظيم

والتكثير ، ومثل مفهوم أن معانى الكلمات مشتقة من أصولها ، أو أن طول الكلمات وتقصرها يومىء إلى معانيها . ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار — التى تردت كثيراً فى النقد العربى قديمه وحديثه — لا تقضى إلى كثير فائدة ، وهى من الناحية الوصفية الواقعية مردودة . وكيف تكون صيغة وهى تفترض الثبات فى نص لغوى تتغير ألوان السياق فيه تركيبياً ، واجتماعياً ، وعاطفياً ؟

وفى إشارة مثيرة للدهشة ينهى المؤلف باللائمة على مؤرخى الأدب لأنهم «حادوا عن جوهر العمل الأدبى لما أحملوا الإجابة عن السؤال الأولى : لماذا كتب الأثر ؟ وإلى أى مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه ؟ (ص ٤٦) . وأقول : حقا إن مؤرخى الأدب حادوا عن جوهر الأدب ، ولكن لا لأنهم لم يخلقوا قضية ارتباط الأدب بنفسية صاحبه ، وإنما لأنهم — بالأحرى — لم يفكروا الأدب حق قدره ؟ إذ لم ينظروا إليه بصفته ذاتا مستقلة ، لها خصائصها الذاتية «الفارقة» عن الحياة ؛ الأمر الذى جعلهم يعاملونه على أنه قوة تابعة للقوى السلبية والاجتماعية والاقتصادية ، فتحول فى مناهج دراستهم إلى صدئ باهت فى حين أنه — على الحقيقة — صوت أصيل موجه .

هكذا تبدو فكرة ربط الأثر الأدبى ونفسية صاحبه قلقة جدا فى الكتب ، وبخاصة فى سياق الفكرة الأخرى التى يشايعها المؤلف ، وهى التى تفترض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال) . يقول : «إن علينا أن نتخلص من الأثر القفى للمسوس لا من بعض الآراء القليلة الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا فى النقد» (و أقول : إذا كنا نستخرج «منه» حاجتنا فى النقد فما الذى يجعلنا نلجأ إلى تحليل مدى ارتباطه بنفسية صاحبه ؟ ليس البتة عن نفسية صاحبه فيه فكرة «قلبية» ؟) «وذلك لأن أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره» . وفى ذلك

اعتراض على التاريخ الأدبى الوضعى الذى يصف أهله الآثار الأدبية إلى مدارس منها الرومنسية ومنها الكلاسيكية . فكل أثر فى يشكك وحدة يحسم فيها فكر المؤلف مبدأ التماسك الداخلى بفعل القاسم المشترك لكل الجزئيات التى يجرىها (ص ٤٧/٤٨) .

ويقضى كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طريفة (ولكنها ساذجة !) شبيهة بفكرة «البحث — والمرشد للغوى» فى «مسح» اللهجات . يقول : «إن البحث الموضوعى يقتضى ألا ينطلق للمحل الأسلوبى من النص مباشرة ، (و أقول : ألم يقل من قبل إن علينا أن «ننطلق» من الأثر النفسى «الملسوس» ؟) ، وإنما ينطلق من الأحكام التى يبدىها القارئ حول» (و أقول : لم يقل لنا أى قارئ ؟) «ولذلك تميز اعتماد قارئ «خبر» (و أقول : لم يجهد المؤلف لنا صفة واحدة من صفات هذا «القارئ — المخبر» ؟) «يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبى يجمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام ميسارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نبئت عن منبهات كانت فى مظان النص . ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية فى نشأتها هو عمل موضوعى وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لا يتم أبته بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية» (ص ٥١) .

وفى غمرة تأكيده على موضوعية التحكير الأسلوبى الذى «يقصر نفسه على النص فى حد ذاته بدون كل ما يتجاوز من مقاييس تاريخية أو نفسية» (ص ٥١) ، ينسى — إلى حين — ما قال به قبلا من وجوب ربط العمل بنفسية صاحبه . وعنده أن «الأسلوبية» يمكن أن «تعايش» مع «اللسانيات» ، ولكنها لا يمكن أن «تصايب» مع البلاغة ، وذلك لأنه يفترض أن الأسلوبية تقوم على

د/ب + ب + أ + ج/س + ص +
ص/ع + د + ع + د؟ (ص ٧٨) .

ما الذى أقره هنا إلى ذهن القارئ بالرموز الجبرية ؟ ولبن أقرب ؟ إننا لا نريد أن نجعل من القيد الأدنى رموزاً حاسوبية ، وإنما نريد أن نجعل منه علماً لإضاءة «الرموز» اللغوية ، وإلا فيصبح «مضموناً به على غير أهله» ، ويصبح ترغافاً ذهنياً لا يحتمل . وكلمات «الضاف» ، «والستداعيل» ، «والستراكيب» ، «والضاف» ، التى يستخدمها المؤلف ، ليست بكاشفة — بل حد ذاتها — عن شيء ، فيما الذى يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية ؟ ولو أنصف المؤلف لا يستبدل بها على الفور التحليل اللغوى الكاشف !

يقم المؤلف فى هذا الفصل تناوله لقضية « ولد الهدى » هل « معاير » أربعة :

- معيار المقاصل
- معيار المفاهيم
- معيار القنوات
- معيار البنى النحوية

(ص ٧٩)

وتتبع الصفحات — من جديد — بما يسميه المؤلف «مصلحات» من مثل «الجهاز المرجمي» ، «والتشابك القهوي» ، «والضافر الأسلوبى» ، كما تتبع بالرموز والجداول . ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فرائد معدودة ، وما الذى يحصل عليه القارئ — مثلاً — من النص الطويل التالى أكثر مما قد يحصل عليه من كلام النقد التقليدى عن «مضمون الشعر» أو «المعانى الشعرية» ؟ وإذا ترجعنا ذلك إلى مركبات جهاز البنى الشعرى رأينا أن ما يحصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) ، وما يتصل بالدين الإسلامى يحسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالآلة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه . من المعلوم أن للمضمون الشعرى دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعاً مفهوماً ، غير أن

الثالث (ص ٢٢١/٢٢٢) . يقول المؤلف : « لذلك نصلطح » (ص ٧٢) (وأقول : من هم هؤلاء المجر عنهم بكلمة « نصلطح » ؟ هل هو المؤلف ؟ أو جماعة الأسلوبيين ؟ أو من ؟ ثم : متى وكيف تم هذا الاصطلاح ؟) . ويقول : إن هذا النمط من العمل التطبيقي يستلحق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» (ص ٧٣) . ويقول : «فلتسما أسلوبية السياق» أو «فلتسما أسلوبية الأثر» . ويعود فيطلق على النمط الأول : «أسلوبية الوقائع» (ص ٧٤) . وعلى الآخر «أسلوبية الظواهر» ، ثم يعود — من جديد — فيطلق على الأول «أسلوبية النتائج» (ص ٧٧) ، وعلى الآخر «أسلوبية النص» . وهكذا ينفرد القارئ في بحر من «المصلحات» ! أو يزيد البحر المضطرب اضطراباً ، ويغلف الغموض المجال كله مع أن الأصل في المصطلح أن يوضح الغموض ، ويزيد من وضوح الواضح ! .

ويث المؤلف فى صدر هذا الفصل الرابع نص قضية «ولد الهدى» كاملاً ، وهذا أمر مفيد جداً ، ويتلو النص حديث نظرى عام ، يفضى إلى حديث آخر نظرى طويل متصل بالنص . وإذا كان يجب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق فى فصول أخرى من الكتاب ، فإنه يجب الحديث الآخر أنه يستبدل بالتحليل النصى «الموضوعى» الملاحظات الفنية ، ويضع النتائج قبل المقدمات ، بل إنه يلخص تلك النتائج فى «رموز جبرية» لا فى «تركيب لغوية» . وأسأل : كيف يكون مفيداً ومقنعاً أن نضبط (نحن نقاد الأدب) علم الجبر طريفاً إلى «إضاءة» النص الأدنى (وهو واقع لغوى — أو تراه غير ذلك !) ؟ وما الذى تقلمه الرموز الآتية فى شرح :

ولد الهدى فالكاكتات ضياء

وقم الزمان تبسم وثناء

... الخ ؟ :

أ × ب × ج × د / أ + ب + ج + د

انقراض البلاغة . وهؤلاء يتحدثون عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جماعة» مُعَدَّة شبيهة بلغة «اللافحات» ، «والشعرات» ؛ تشبى — فى ظاهرها — بأبها حاسمة ونهائية ، ولكنها — عند التحقيق — غامضة وغير محددة ! وبعض هذه العبارات منسوب إلى «فونتنائى» ، «بيرن» ، وبعضها غير منسوب ، ولا يزال كذلك حتى يشهد بالجملة المشهورة التى تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص ٥٥) ، متبهاً إلى أن الأسلوب «بصمات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالتشاهدة التى لا تحصى» (ص ٥٦) .

ويعود المؤلف — فى غير نسق ظاهر — إلى المقارنة بين البلاغة والأسلوبية ، فيعلن أن نظرة البلاغة «معارية» ، فى حين أن نظرة الأسلوبية «وصفية» ، ويشيء فى ذلك عبارات قاطعة (كان قد ردد كثيراً منها فى كتابه القديم — نسيباً — «الأسلوبية والأسلوب» — فى تعريف الأسلوب ؛ وهى عبارات تتسلسل من الموضوع النسبى إلى الموضوع «شبه» المطلق . يقول : « وإذا كان الأسلوب كائناتى المفاجئة فإن المفاجئة تكمن فى تولد اللامتظر من المتسطر » (ص ٥٨) . ويختم هذا الفصل بعبارة مفيدة تقول : «إن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها فى خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية» (ص ٦٠) .

وتجلى فى بداية الفصل الرابع — وعنوانه : «الضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر» — غرض « ولد الهدى » — مشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فصلاً من كتاب ، كما تتجلى فى توطئة الطويلة مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقاً ، وتسميتها «مصلحات» . وإن أزيد فى التعليق على المسألة الأولى على ما قلته فى صدر هذا المقال ، كما لن أزيد فى التعليق على المسألة الثانية على ما قلته عنها فى مقال سابق لى (انظر مجلة «فصول» — المجلد الرابع — العدد

المرجع المفهومي يكتب مضمونا هو غير المضمون الشعرى . . . فالمرسل (الكسر) في الجهاز الشعرى هو - كما تعلم - أحد شوقي ، والمرسل (الفتح) في الجهاز المرجعى هو الرسول عمدا ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء أسلم بالرسالة الجمعية ، أم لم يسلم ، وسواء أتلفن الشمر أم لم يتلفن - (ص ٨٠/٨١) . ولا أريد أن أناقش مدى صحة هذا الكلام - وبخاصة في العبارات الأخيرة منه وسأفرض أنه كله صحيح . لكن ، هل يجاز الأمر - حقا - إلى كل هذه « المعاطاة » (وليست الكلمة من عسدى ، وإنما هي من الكلمات التى يستعملها المؤلف كثيرا في الكتاب ، ولكن بمعنى خاص به) ؟ وألم يكن من الممكن تناقد تقليدى - من الذين يسترك المؤلف على منهجه بكتابه هذا - أن يعبر عما قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا ؟ وهل نحن نهدف إلى تذليل سبل العلم ، أو إلى جعلها أكثر وعورة ؟

وإذ يحس هذا الفصل الرابع إلى غايته يطعم فيه مزيد من العبارات الغامضة ، كعبارة : « ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاخيا » (ص ٨٧) ، وهنا يصعب الفقار - في حيرة من أمره - النقد « وأمر » الحداثة . لقد قرر المؤلف في فصل سابق أن « حداثته » النقد تستحق بأن يصبح هو نفسه « إبداعا » ، فهل مبلغ « الإبداع » أن تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية ، أو إلى عبارات كالمباراة السابقة ؟ إنه لن المفيد طرح « استفتاء » - يجب فيه الفراء العرب - من الفقار العام إلى الفقار المقتف إلى الفقار المتخصص - من نسبة ما يصل إليهم من معنى مثل هذه الطريقة في النقد ، ومن نسبة ما يكشف لهم من عالم النص الأدبى نتيجة استخدام هذه الطريقة ، فمثل هذا « الاستفتاء » ضرورى لوضع كسل النطق على كسل الحروف ، وللحيلولة دون تبديد المزيد من جهد الدارسين العرب المجتهدين .

وليست الأعداد التى قلعتها المؤلف لعدم تفلله في طبيعة السنج الشعرى للنص الذى

يتناول في هذا الفصل معمرة ، وما ذكره في هذا الصدد سرود عليه بأن المنهج - أى منهج ! - إذا لم يكشف عن نفسه كاملا ، وواضحا ، وجسورا ، ومتوجها ، فقد قصر في واجبه نحو نفسه ، ونحو القارىء . يقول : « يستوف الباحث الأسلوب في هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التضافر تكفى بالإلحاح إليها » (ويقول : لماذا تكفى في هذا الأمر الجوهري بالإلحاح ؟ ولأى هدف أبعد تنور الوقت والجهد ؟ للرموز الجبرية أم للإحصائيات الحسابية ؟ إن الفقار هنا يخلد عن النقطة التى يتظرها بفارغ الصبر) « دون استغراق لقومها الأسلوبية » (وأقول : إن استغراق القوميات الأسلوبية - على حد تعبير المؤلف - هو الأول في هذا المقام بالرعاية من أى اعتبار آخر عدا ، هذا إذا كان المؤلف ولما منهجه الذى قلعه طراعية ، وتصدى لتبشيره ، مفضلا إليه على كل منهج سواء) « لأن غايتنا الأولية في هذا المقام هى إيضاح مبدأ « النموذج » في حد ذاته بغية الإقناع بفعالته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى في هذا السياق المخصوص » (وأقول : إن الإقناع « بفعالته النموذج التحليلية » لها طريق مقنع واحد ليس غير ، هو « استقصاء مردوده النوعى في سياق محصور ») « ذلك أن علمنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التطبيقي - فلوته خلدن للمنطق النظري إذ يرمى إلى إرساء أسس « أسلوبية المنهج » كما أسلفنا » (وأقول : إنه لا يرمى أسس « أسلوبية المنهج » كالتحليل المستقصى للنماذج ذاتها ، ولا يبقى الأسس مخفلا لا ينهض عليه بناء مقنع) - النص في ص ٨٢ .

إن منهج التناول إذ يقترب من النص ، ويجرى عليه تحليلات « موضوعية » ، يكون له من الواقع والأثر ما لا يكون له إذ يستغرق في أمور « نظيرية » . والمحلك الذى ينبى أن تختبر عليه « الفعالية » للمعطى للمنهج الجليد هو مقارنته بمنهج آخر عند نقطة « تطبيقية » . بينما ، وأنا لا أزعج - مثلا - أن « بحث » الانفتاح « قد استوفى في البلاغة التطبيقية مجل ما استوفى به في كلام المؤلف على « الانفتاح من قلة من قنوات الأداء إلى قناة أخرى » . وكان عليه (وقد استخدم مصطلح « الانفتاح » في بعض المراحل) أن

يرينا - على سبيل المحصر - النفاط التى تحسم الموقف لصالح المنهج الجديد (ولكنه لم يفعل !) يقول : « وأول الحقول الحصية في بحث خاصة التضافر واستنباط مستنداتها التركيبية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى ، وهى مواضع من « الانفتاح » تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية ، وتصريف أنماط الإبداعية ، على منازل القول الشعرى ، فهذا العمل كفى باستخراج عقد التضافر التى هى « قفلات » المقاصل تشبه « المرافق » فهى كضائف توزيع الأجزاء في تنابها الكلى الشكل » (ص ٨٣) .

لقد وصف المؤلف قصيدة « ولد الهدى » منذ بداية هذا الفصل بأنها « رائعة » ولد الهدى ، ثم تناولها بمنهج الصامد ، وقد أوقف ذلك « أحيانا » - فى ضلقة حقيقية - فحين لم تبق القصيدة - فى بعض جوانبها - بتطبيقات منهجه الصامد راح يتلمس للمسوغات لما يند عن القاعة ، فهذا بيت لا يجد له مكانا في السياق المتسق فيقول عنه إنه « واسطة العقد بين أطراف متناظرة » (ص ٨٨) ، وهذا بيت بعد خروجه عن الأطراد « من بدائع التفاسير » (ص ٩٠) ، وهكذا ! . وقد يتحول المنهج بذلك إلى أداة تبريرية في يد الناقد « الأمر الذى يتناقض مع طبيعته ذاتها ؛ تلك الطبيعة التى قررها المؤلف في الفصول الأولى من الكتاب . والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا « يزعم الشعر وأهل الشعر » (ص ٩٧) - وهل لي أن أقول أيضا : يزعم النقد وأهل النقد ؟ - فذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعرى إلى معادلة جبرية تقول :

$$أ = ب + ج = د$$

حقا ، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التى يقوم عليها منزله ؟ أو أن الذى يفيد أنه يقيم فيه هل نحو مربع ، ويتحرك فيه على نحو مربع ، ويحس من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه - أنه ينفي بحجابه ؟

لا شبهة عندي في أن وضوح لغة النقد الأدبى هو جوهره ، وذلك لأنها سر نجاحه ؛ إذ سر نجاحه تضاعف إلى عقول الآخرين ونفوسهم . ونحن نصعب هذه اللغة غامضة على أمثال (من يدعون التخصص في النقد

في حلقات إنتاجه المستمر . لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه - ١٩٤٥ - فثبت في النص الأمل بأن أمه - وفقه الله - وأعطاه الصحة ، وأطال عمره - فصارا طويلا واسعا ، يعمق فيه الفضل ، ويوسع الضيق ، ويوضح الغامض ، ذلك أن حاجة النقد العربي الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة ، وجلاء الصدا المترام عن « منهج الدرس الأدبي الحديث » منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين .

قضى الله أن كل مناهج لتجرب من مناهج التنويع يتجسم له حاسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد ، وقد يكون هذا مقبولا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه ؛ ومن هنا فإن حاسة عبد السلام للسلي البالغة لاجتماعه أسر طبعي ، وفهم ، ومقدّر . وينبغي أن ننكر - أيضا - أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى له حسين لمناهج الدرس الأدبي التي كانت سائلة على عهده ، وبشر بمنهج « الجديد » ، وحين تصدى العقاد والملازم لتصحيح المفاهيم ، بل ولتحطيم الاصنام - على حد قولها في « البدون » - وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمع الشعر على منهج التفكير الرومانسي ؛ وقد يكون من الملائم حين تتجاذبا المنهج « ذات اليمين » وذات الشمال ، في أسر « القدم » والحداثة ، أن نعيد إلى الأذهان العبارات الآتية التي وردت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة : « ولا تستقرت إلى المضام منهم بعين الجلالة لتعلمه ، وإلى المتأخر بسين الاحتراز لتأخره . بل نظرت بسين المدل إلى الشريكين ، وأعطيت كلا حظا ، وفمرت عليه حق . . . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلافة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادة كل من شعر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره . . . فقد كان جرير وعنترب . . . حل صار هؤلاء قداما متدنا بعدي العدم منهم ، وكذلك يكون من بعدهم ابن بعدنا . . . فكل من أتى بخسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثينا به عليه . ولم يضمه عندنا تأخر قلته أو فاعله ، ولا خداعه سته كيا أن الرديء إذا ورد علينا للمعظم أو الشريف لم يرفع عنه عندنا شرف صباحه ولا تقدمه » .

نفسية واجتماعية ليست في منسلى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية (ص ١٠٦) . كذلك يشغله تحديد الجنس الأدبي « لكتاب » الأيام » ، مستحضرا للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبي عند العرب للمحدثين ، ومصفا التراث الأدبي ، وهو ميزال كذلك حتى يستقر - بعد عاء - على إدراج الكتاب تحت فن « السيرة الذاتية » . وهو يجتريه من الكتاب ما يدعم به منهجه ، ولكن الحديث يقضى به إلى نوع من التساليج « التهجيرية » التي لا تيمت بالعمانية في نفس القاريء ؛ ذلك القاريء الذي يصير إلى أن يكون النقد الأدبي كيانا صلبا يعتمد على حقائق لغوية - أو حتى « نفسية » - يقينية . وكيف تطمن النفس - مثلا - إلى أن صغير الصدا يجلب إليها لونا متوجعا « دكتا » على حين أن صغير السنين يجلب إليها لونا « فلغا مسترخيا » ؟ فأي نقد « أدبي » « منهجي » هذا ؟ يقول المؤلف : « فيه اللفظ متوجعا كتموج الألوان على ريشة الفنان الرسام : دكتا في الاستعلاء الصغيري مع (صاحتا) فلقا مسترخيا مع صغير « للنفس والنفس والسعادة » (ص ١٢٧/١٢٨) .

لم يقتنع هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل « نفسي لغوي » يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جمل « النص الأدبي » « وثيقة نفسية » ، ولم يقتنع - كذلك - بأن ثمة فروقا جوهرية بين « علم النفس المنطوي » ، « علم النفس الأدبي » ، « علم النفس الأول » « منهجا جديدا » . ومع ذلك - وكالمعادة - جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا ، كما جاءت « البيولوجيا » والملحفة بالكتاب مقبولة جدا . تقول الكلمات الختامية : « فلا يكون منهج الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفق أي أدبه النقد ، ويكتب الأدب وصياغة نقد أدبه ، فلما كتب الأيام التفت الجدل على مصب أزواج المحدثين ويحك الحواجز لامتزجت الأجسام فجاءت « الأيام » ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر » (ص ١٣٤) .

إن كتاب « النقد والحداثة - مع دليل بيولوجيا » لعبد السلام للسلي صورة حديثة لفكر صاحبه الذي يستهفه ، ويدافع عنه بجرأة واستبسال . وأتوقع أن يكون حلقة

الأدبي » يكون ثمة خلل ما ، في مكان ما ، يحتاج إلى إصلاح . وهب أن لخلل حاصل في أذهان القراء ، من أمثال ، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا ، وما نفع معنى بلغ من المداخلة حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه ١٩ يقول المؤلف (وأقول : أرجو أن تمهد محي لتفهم مراسي الكلام) : « وحيث بينا أن المقطع بجملة (٢٥ - ٩٢) - قد جاء ثمرة تحفز تصاعدي (٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه الفئات حتى امتلا المدد الشعري لجهاد الإيقاع الإبداعي فيه بالغنا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإيقاع الفني على مدى أبيات خمسة (٢٥ - ٢٩) ثم تحفز الإيقاع الإبداعي فتوترت أذنه وتغيرت صياغاته فانتالت طاقته الشعرية منتعقة من تأهيبها ولم يرتخ توهيبها الانتماجاري إلا بعد أن اكمل حلقة دائرية ألزمت ١٤ بيتا هي رأس الحصور ، وفروا السمن ، بل هي القمة وقد تضاعفت تضاعفات وهي بها لوحة للفظ الشعري الشامل من معين أصل « الحاضرة » (ص ٩٢/٩٣) .

ومع ذلك كله يحى ختام هذا الفصل - وموضوعه تحليل تحوي لبعض الأبيات في القصيدة - صايبا ، دالا على ذهن نشط . وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة ، فإذا شابها الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها القيد بمقدار ما يشوبها من غموض (انظر من ص ٩٢ إلى آخر الفصل) .

ومرود المؤلف في الفصل الخامس - وعنوانه : « الأدب العربي ومقولة الأجاس الأدبية » نموذج السيرة الذاتية في كتاب « الأيام » - إلى شرح منهجه النقدي ، وذلك في حديث طويل يستغرق قرابة نصف الفصل ، وهذا يكشف من جديد - حسب الأبحاث المستقلة حين تجمع في هيئة كتاب دون إجراء التعديلات الضرورية التي يجتهد « منطق » الكتاب . وفي غضون الحديث النظري يقدم المؤلف - من جديد أيضا - منهج التنويع الذي يبرك فيه ، وهو منهج « علم النفس اللغوي » الذي يختلف - عنه - من منهج « النقد النفسي » . يقول : « أما ما نذعر إليه فإنه ينطلق من نص الخطاب الأدبي ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو عصلة

التفكير البلاغي عند العرب

أسسه وتطوّره

إلى القرن السادس

مشروع قراءة

تأليف: حمادى صمود

عرض ومناقشة: رجاء عيد

أما الجهد فواضح ؛ فرحلة الكتاب عبر قرون شاهدة ولادة « البلاغة » وما يصاحبها من غامضات فكرية ، تتلاشى وتباعد ، وتختلف وتختلف .

وأما النظر الثاقب فيقظ ومدقق ؛ فالرصيد الواسع لما جدد من تغيرات ، وما اتفق من تحولات ، احتاج إلى حسن تيسر ، وحسن أنال .

وأما الاستيعاب المتكمن لمنحنيات التنجس ، ومترجات الاكتمال ، فإنه معلم متميز من معالم هذه الدراسة ، وإن كان تواضع صاحبها دعه إلى أن يلحق بالمعنوان الأساسي جملة الجائنية « مشروع قراءة » .

فلنتحاول متابعة رحلته الشاقة المشوقة ، ولنلاحظ - معه أو عليه - مسار سفرته الجادة والدروب .

(أ) الشعر ومكانته عند العرب (ص ٢٣) وهو فيه يكرر أخبارا متوارثة تتماورها كتب لا تساق الأخبار ؛ وعلى انقراض صحتها فهي شذرات لا تتقدم بمبحثه ، كرواية تحكيم « أم جنيد » بين زوجها امرئ القيس وعطفة (ص ٢٥) ، وتحكيم « النابغة » - المشكوك فيه كغيره - بين « الأعشى » و« الحنيس » ، وكذلك اهتمامه بالقصص المتداول حول جهد الشعراء في صنعة شعرهم (٢٧ - ٢٨) ويتعلق « حسان » حل قول ولده « كأنه نوب جرة » (ص ٢٩) ، وحديثه عن نقد اللغويين (ص ٣٠ - ٣١ - ٣٢) .

وقد جره ذلك - كما سيتضح - لبعض الاضطرابات المنهجية التي سنعرض لها ؛ فقد دفعه انشغاله الشديد - كما وكيفا - بالجلا حظ إلى الجور على قسمته الثلاثية الممتلئة في :

- ١ - ما قبل الجلا حظ .
- ٢ - الحدث الجلا حظي .
- ٣ - ما بعد الجلا حظ .

أما القسم الأول المخصص للبلاغة قبل « الجلا حظ » فهو صورة شبه مكررة لما تدلوه - حتى الإسراف - للؤلؤفون من قدامه وعدهئين . فقد ناقش المؤلف في مبحثه لموامل نشأة العناصر التالية :

أوتكز المؤلف على الجانب التاريخي ، محاولا - في الوقت نفسه - « المزاجية بين النظرة التاريخية التطورية ، والنظرة الأتية التأليفية » (ص ١٢) . ومن للاحظ أنه لم يلتزم بمنهج في القسم المخصص لدراسة « الجلا حظ » ، وخرج عن تقسيمه - مرة أخرى - عند تحليل البداية الحاسمة لفترة ما بعد « الجلا حظ » . وتحليل المؤلف للحللك الخروج في كلتا المراتين يبدو غير مقنع ؛ ففي الخروج الأول يكون تحليله بأن « الجلا حظ » وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغي ، وفي الثاني يكون السبب ظهور كتاب « البديع » لابن لعلز .

والمؤلف - في سبيل إيساره نحو صاحبه الجاحظ - يوطئه له بخسف شديد ما قبله من مباحث أخرى ، ويستفهم حاسته - كما سيتضح - ليمر سريعاً على ما بعد الجاحظ أيضاً ؛ فهو يرى أن النشاط البلاغي - قبل الجاحظ - يبدو مشتتاً ، ولا يبتثق من تفكير مطرد ، وأن ذلك كله مجرد مادة تعلم نظمت من غير يجمعها . ولا بأس بذلك كله ؛ ولكن البأس - فيما نرى - في اتعاج المؤلف الزائد بأن « الجاحظ » هو البلاغي « المنتظر » ، أو حسب قوله (١٣٤) : « ... في نظرنا دور الطوبى للوالى الذى يترجم الجاحظ بغيره على عرشه » .

ولنتأمل الآن ما استغرق البحث ، واستفد جهد الباحث ، فيما أسماه « الحديث الجاحظي » .

ونشير في البدء إلى أسف الباحث لعدم وجود مؤلف مستقل يتناول نشاط « الجاحظ » البلاغي ، فهناك - فيما نعلم - دراسات ترفع عنه الأسف .

وتبدأ الأمور في التداخل ، حين يعود المؤلف ليشير مسألة التأثير الأجنبي . وقد عرضنا لذلك فيما سبق ، ومن ثم لا نجد معنى لفساد ضرورة السبق إبراهيمي في قوله (١٤١) : « ولا مناص - هنا - من إشارة مسألة التأثير بالتفكير الأجنبي التي أجعلنا الحديث عنها في القسم الأول » . وهذا للناس - الذي يلوح به هو أن الجاحظ ذكر التراث الأجنبي وبخاصة اليوناني منه ، مع أن هذا الذكر - كما نورد في القسم الأول - لم يكن - كما قرر - حجة كافية ، ولكنه - هنا - يريد للجاحظ كل شيء ، فيقول : « ويطلب على اللحن أن اطلع العرب عليه - يقصد التراث اليوناني - كان بمثابة الفلاح الذى يمكن الجاحظ من صياغة تصوره ذلك صياغة نظرية تروج بها مجهوده العلمى » .

وتتركز دراسة المؤلف للجاحظ في نقاط تجعلها فيما يلي :

(١) رأى المؤلف أن الجاحظ بمشمل (١٤٣) « الحلقة الأولى لحركة ماضية بالترجمة الموسوعية في الفكر العربى » ؛ ويرى أنها عند الجاحظ « مؤشر خلق حضارى ، بينا كانت عنده غير تليق وتهقر والنسطة » . وواضح هنا مدى التسرع في إصدار الأحكام .

يجب : « ليس في وسعنا أن نجيب على هذه التسؤلات » .

وما يؤكد اتعاجنا بعدم أهمية ما تناولوه في هذا الجزء ، قوله كذلك : « ... البحث عن مظاهر التأثير لا يكتفى بمسرفة مدى ذلك التأثير ... خاصة أن الإشارة تبقى محدودة » . ومن هنا لا يجد المؤلف مناصاً من الانصراف عن ذلك كله ، فيقول (٧٤) : « لذلك أعد هذا البحث وجهة أخرى » .

إن معالجة ما أسماه المؤلف « الملاحظة البلاغية » في فترة النشأة يشوبها اضطراب واضح ؛ فهو يبدأ بالحيطة عن « مجاز القرآن » ، لآي عبيدة ، وسرعان ما يبدعه مهتبا بكتابين آخرين هما : « الكتاب السيوبي » ، وهما معنى القرآن « للقرءاء » . وإن حرية تلبس القارئ تجاه اضطراب المؤلف نسحو « مجاز القرآن » ، لآي عبيدة ، بالنسبة لوقته من الكتائين الآخرين . فلؤلؤ يبدأ بعرض اختلاف الدارسين حول ما عنيته ، ويعدد أسباب هذا الاختلاف بأن أساسها « كفن في خصائصه ... فموضوعه قرآن ، ومنهجه لغوى ، وعنوانه والذاهي إلى تأليفه بلاغية » . ولا بأس ؛ فهو يعود قليلاً : « وإنما من كل هذا إلا البحث عن صلة هذا الكتاب بالبلاغة » . (ص ٩٠)

ويخرج المؤلف بعدد من الملاحظات . وهذه للملاحظ لا تدفعه - كما فعل - إلى سرعة الانطلاق إلى « سيوبه » وه القراء ؛ بل إن تلك الملاحظة تكاد تنطق بأحقية الكتاب في أن يتناول - حسب المنهج المتبع - العنصرية الكافية . ومن ذلك قوله في ملاحظه :

١ - « إن الداهي إلى تأليف الكتاب بإجماع المصادر يعنى اللحن بأن مضمونه بلاغى صرف » . (٩٠)
٢ - « إن الظرف الحاف بالتأليف من شأنه أن يضىء الكتاب لأن يكون من أول المباحث العربية في قضية الصورة الفنية » . (٩١) .

٣ - « إن جملة (للمجازات) للمذكورة هي عوارض تحدث في التركيب ، أدرجت في وقت متأخر ضمن فن البلاغة للمخصص للمعاني » . (٩١)

٤ - « ... (مجاز القرآن) لم يحو من المعطيات البلاغية أكثر مما جوت كتب اللغة الأخرى » . (٩٨)

(ب) وكذلك الأمر في حديثه عن « القرآن » ، حيث يعيد ما تكرر عن أثر القرآن في علوم العربية ، كقولته : « ... والفعل مستفهوم حول القرآن ومنه حركة نشطة » ، ومثل « وسيكون الأصل في تلويح العديد من العلوم الإسلامية التي نعرفها اليوم » (٨٤) ، وكما في جزمه في مقولته : « كان المتكلمون هم المهليون تاريخياً للدفاع عن الإسلام » . (٣٦ - ٣٧ - ٣٨) . وما توصل إليه المؤلف من أثر « القرآن » أمر مشهور ومكرر كما في قوله : « ويطمأحت البلاغة بشأنية قصوى في فهم النص القرآنى » ، ونزعم أن ذلك مستمر طويلاً ، متجاوزاً هذه الفترة التي يناقشها .

(ج) وكذلك الحال في حديثه عن تقديم اللغة (٤٦) ؛ فلم يتجاوز السرد التاريخي ، مع إشارات لبعض الإضافات المعشقة لما هو معروف في تلك القضية ؛ حيث ربط بعض المجهود اللغوية في إيراد أن « الكلام ذو خصائص بنوية وفنية » . وهو في مساق بحثه نذكر له انتباهه إلى ترسخ جدول علم اللغوى السبائلى لدى اللغويين ، واهتمسهم بعوارض اللغوى وهياته ، والفتن إلى تعدد عناصر الدلالة ، وبنية بعضها من بعض ، ويزوِّج مصطلح « السبائلى » ، وأن ذلك كان مدعاة إلى إعادة النظر تجاه العلاقة بين البلاغة واللغة . وكان المؤلف موفقاً في تأكيد ذلك الارتباط الحميم الذى تنسرب طرقاته - وما يزالان - في كثير من المباحث البلاغية .

(د) وحديث الباحث عن « الحاجة إلى التعلم والتعليم » ، يظل حاسماً لا يقدم بموضوعه ؛ وهو نفسه يقول - في نهاية عطائه - : « نستطيع أن نقول - رغم قلة معلوماتنا عن هذا الموضوع - ... ولكن ما استطاع أن يقوله ظل شاحبا مجتازاً » .

(هـ) وكذلك الشأن في حديثه عن « المؤثرات الأجنبية » ؛ فهو يتكفى - على ما تكرر حول أثر كتابي « الخطابة والشمع » ، وما تردد حول الترجمة ، ومع تكراره لما هو متداول تحت الأستلة التي أثارها بلا جواب ، كقولته (٧٠) : « ... وكيف حصلت للجاحظ هذه المعلومات العتيقة عن أرسطو ؟ ... ومن أين ؟ ... ؟ » . وصل عصف ... ؟ ... لم أنه اطلع ... ؟ ، ثم

(ب) يعرض المؤلف لمجموعة «الرسائل» وكتاب «الخلاصة» ومع اعترافه بأن للغة البلاغية «ثقلية» و«صعبة التال» فإنه يقول (١٤٨) : «لا أنها على تواضع حجمها مفيدة». ولا يتضح من صور هذه الإفادة سوى لفحات سريعة.

(ج) - ويعرض المؤلف لكتاب «الحجوان» ولكنه - أيضا - يجعل الكتاب فوق ما يمتثل ؛ فالحجوان «الجاحظ» - مثلا - من نشأة اللغة وسبل توسعها ، يراها المؤلف .. «حقبة الصلة» بتفانيه الأسلوبية وأرائه البلاغية والنقدية (١٥٠) . وتكون المحصلة أن غائقة الرأي عنه - أي الجاحظ - في قدرات اللغة وخصائص البيان لا يخرج استعمالها عن القيم الأخلاقية العربية والإسلامية (١٥٢) ، وهو استخلاص مبهم ومستقل ، يحتاج إلى بيان .

(د) وفي دراسته لمفهوم «البيان» عند الجاحظ ، نذكر له - أولا - حسن تصوره وهو يعرض لمصطلح «البيان» ، إذ يتوصل إلى أنه يتحصل حالات متعددة حسب السياقات ، حيث يتسع في إحداها ، ويضيق في أخرىها ، كما تذكر تفهيم لأهمية «الوظيفة» التي ألح عليها «الجاحظ» ، إذ يرجعها إلى أثر مكتاة «النص» الوظيفية في بنية المجتمع الإسلامي الثقافية ، وأن مكتاة الشعر - في التراث - لصيغة بقدرته الإجرائية ، وسدى ما يليه من تثير وتبيل . ومن هنا علل المؤلف - بناء على ما سبق - غيبة مفهوم «الفن للفن» في التراث ؛ لأن النص مهما كانت قيمته في ذاته يرتبط بفرض ، ويجري لغاية (١٩٨) .

ويحسن المؤلف - كذلك - في تبيان ظاهرة «الإنباع» وتوظيف الطائفت الصورية التي يتبعها «الأسجع» و«الازدواج» ، مشيراً إلى أن «المضايقات التي ضربت حول الأسجع» لا علاقة لها أصلاً بوظيفته الأدبية والفنية ، وإنما هي أسباب فنية مؤقته ، أرادت أن تقيم حداً لممارسات وثنية لا يقرها الشرع الجليل .

(هـ) ويذكر للمؤلف - أيضا - تحليله أنواع الدلالات على المعاني ، وإن كان ينساق في استطرادات فينقش - مع الجاحظ - المفاضلة بين «الصمت والكلام» ، ويحاول ربط المفاضلة - ربطاً متكلفاً - بأسباب

باطنية حين يراها «تمكس موقفاً من فكرة الإساسة» علمية كانت أرسبسية ، ولا يسوق من ألفتة سوى قوله «والأخلة على ذلك كثيرة» ، ثم لا تعلق ما يتعلق به حال للمدافين عن الصمت .

وتتوالى استطرادات الباحث فتتبدل صفحات لا تخلو من اقتصار ؛ فهو يتحدث - مثلاً - عما أسماه «وظائف الكلام» ، وتكون النتيجة أنها «من أشد القضايا تشعباً» ، وأكثرها استعصاء على الضبط في ثراث الجاحظ (١٨٧) . ويعود مقارنا بين الخطابة اليونانية وما كتبه الفلاسفة للمسلمون انطلاقاً منها ، وتنفذه المقارنة بالآثر اليوناني الذي فرغ منه - كما سبق - إلى قوله : «وفي هذا دليل - من الوجهة النظرية على الأقل - أن الخطابة العربية وإن انفتحت مع خطابة اليونان من وجوه فإنها تختلف ...» . ويتصل من «الفن» إلى «الحش» ليماود فيه البحث عن وجوه الاتفاق والاختلاف .

ويضطرب الأمر - مرة أخرى - فيناقش الباحث القضية عند «الجاحظ» ، ليصود قائلا : «ولئن صاغت عند صاحب (البيان والتبيين) متزعا في دراسة الخطابة شبيها بمتزج أرسطو ، كتصديقاً لتساوها ، وضبط ما يلائمها من أساليب - فليز وجه الطرافة ...» (٢١٤) . وما جاء حول هذه الطرافة يظل غائياً . وكذلك الأمر في حديثه عن مفهوم «الملازمة» بين المقام والمقال ، حين يبدأ حديثه في الفن ، ثم ينتقل إلى الحاش للمقارنة بين أرسطو والجاحظ .

(و) إن انسحاق المؤلف وراء «الجاحظ» دفعه إلى تناول قضايا لا تتصل ببحثه الجابري ؛ فقد ناقش قضية «الطبع» عند الجاحظ ، ومع ذلك فإنه - كما يقول - «يلقى صعوبة كبيرة في إدراك المقصود» منه ، ولكنه لا يجد بأساً في مناقشة صاحبه الجاحظ بإلقاء اللوم على المفهوم نفسه ، فيقول : «الحق أن المفروض ليس من تصدير المؤلف - بقصد الجاحظ - أن إيفاء المصطلح حقه من الشرح ، وإنما من احتجاب المفهوم نفسه» . (٢٢١)

وتستال - وماذا عن مفهوم «الصنعة» ؟ ملحد قد تعرض لمفهوم «الطبع» ولم يصل إلى غاية . هنا نجد المؤلف يترك للفن ، ولجأ إلى الحاش ، وكأنه يرد إلى آراء الفراهي ،

فيقول : «سكتنا من مفهوم «الصنعة» قصداً ؛ لأن موقف الجاحظ منها لا يجري على وتيرة واحدة» . (حاش ص ٢٢٢)

(ز) وفي تناوله ما يمثل أساساً مهما من أسس موضوعه وهو قضية «المجاز» عند «الجاحظ» ، نجد عددا من الفجرات والتداخلات ؛ منها : تأكيد أن المقصد - عند الجاحظ - هو تعليم الناشئة ، على الرغم من غياب ما يثبت هذا المقصد ؛ وصل افتراضه فيما قيمته أصلاً ؟ وفيما يقوله المؤلف أي الجاحظ - هذه المجازات في أبواب عمدة ، و«في بعضها في قالب تعليمي مباشر» ، ومع ذلك فهو يدافع عنه قائلا : «لأن كثرة ما أورده منها ، وتخليده من معنى جعلها ، يعتبر مشاركة في بيان وجوه العرب في القول ، وإسهام غير مباشر في الناشئة على تعلمها وحلقها» . (٢٣٠)

ولا تدرى - أيصوب للجاحظ أم يحسب عليه ما عرضه المؤلف من موقف «الجاحظ» من الأساليب للمجازية ، وأنه «لا ناص من حلقها» لأنها ترتبط بموقف مبش في فكر الجاحظ ، «مؤد أنه يقرب المبحر غير معرود . لذلك وجب التثبت في ركوبه بالسلف ، والإقدام على ما ألقوا عليه ، والإحجام عما أحجموا عنه» (ص ٢٣٢) . إن المؤلف يسوق ذلك كله بلهجة التسليم به ، ولا تقول الاقتناع - كما هو واضح .

(ح) إن المؤلف يسهب - مرة أخرى - في حديثه عن مقام «الخطابة» ، أو يرف في تبجعه للجاحظ . زنا نظن أن إشارة وملاحظة بإعطاء المؤلف - في حاشية - على مؤلف معاصر سواء - نظن أنها تطبق عليه أيضا - فهو يقول في إشارته تلك : «... يكثر المؤلف من الإحالة على كتب الجاحظ» ، خاصة «البيان والتبيين» ، وذلك مهما كان الجانب المدروس . (حاش ص ٢٣٣)

وماذا بعد ؟ إن الاحتجاج يعود ، ويكون في بداية قوله : «والمتبع لكتاب البيان والتبيين» (ص ٢٣٦) ، ويبدأ التنج الذي تألف منه في إشارته السابقة ، فيناقش ما تناقشه الجاحظ حول :

(أ) الصفات الصوتية التي تستحب في الخطيب . (٢٣٦)

ليناقش آراء ابن قتيبة في غناجج شعرية من وجهة نقدية ، فإذا وجد - بعد ذلك - حديثا عن « التشبيه » عند ابن قتيبة ، أسرع إلى القول بأن هذا الحديث عن التشبيه « لم يكن مقصودا بالمداواة » (٢٢٦) . ويترك المؤلف - بعد عرضه للكتاب - أن جهدا قد ضاع في التبعية ، أو حسب قوله : « فاعدا هذه الإشارات لا نجد شيئا يستحق الذكر ، وكثيرا ما يشعرا المؤلف - بقصد ابن قتيبة - أنه قليل العناية بمسائل البلاغة » . (٢٢٧)

ويتنقل المؤلف إلى كتاب « ثوابل مشكل القرآن » لابن قتيبة أيضا ، ويبحث - في مقارنته بين الكتابين - لصفاته المادة البلاغية في « الشعر والشعراء » ، و« فروعها » في « ثوابل مشكل القرآن » . « ولا حاجة به للمعجب » فهذا - كما هو معروف - سبيل وذلك سبيل آخر . « وتفسره - من أجل أن يعرف عن نفسه وجه المعجب - يظل غائبا » وذلك في قوله : « وليس لنا من تفسير إلا أن نقر بأن العمل العقلاني ، والاعتماد على القرآن ، كما العمل الحسنت السلي - تستلزم السطر السليم إلى ضبط القواعد ، وإقامة الحدود ، لغايات عملية عاجلة » . تسد الباب أمام الرأي للمخول ، ومحاولات التشكيك والندس » . (٢٢٧)

ويعرض المؤلف لكتاب « الكامل » للمبرد ، فيردده ما هو معروف ومتداول ، كما في قوله : « والكامل من نوع المؤلفات التي يصعب إدراجها ضمن فروع من فروع الاختصاصات اللغوية والأدبية » . فهو جامع لأشاعت من العلوم والمعارف » . (٢٢٨) ومع ذلك فقد حاول المؤلف تلمس « مخبرات نقدية وبلاغية » ، فلم تتجاوز هذه المخبرات - حسب قوله : « أول من ذكر مصطلح البلاغة في عنوان رسالة من رسائله » . « ومثل : « دليل طرائق المبرد تمكن في علمه الدقيق بالشعر » ، ومثل : « مواطن الطرائق مساهمة في أنشرب البحر من جهة » ، والتشبيه من جهة أخرى » ، ومثل : « كما أن مساهمة لا تخلو من طرائق منهجية » ، وإن كنا نذكر للمؤلف وهو يعرض لقول « للمبرد » : « وأحسن الشعر ما أصبل الحقيقة » - نذكر تحليله أسباب عزوف كثير من النقاد العرب عن تفسير « الحقيقة » ، حيث يمزو ذلك إلى « مباشرتهم الظاهرة من وجهة نظر شبيهة » ،

نجده يعود هنا . ويطلب حقا - لا نسلم له به - « وذلك في قوله : « ليس من حقا أن نرى في دفاعه - أي الجاحظ - عن القضاة موقفا سياسيا يدعو إلى تركيز السلطة - سلطة الكلمة - في يد الجنس العربي » . (٢٢٥)

إن المؤلف يحاول دفعنا إلى الانسحاب وراء « حقه » في التسليم بذلك ، فيقول بهذا : « ليس في مؤلفات الجاحظ ما يحظر هذا التأويل » ، ولكننا قد نرى أنه ليس فيها ما يساعد على استخلاصه عما قاله المؤلف بعد تمحيده ، من أن تأكيد « الجاحظ » أن « للمعاني يعرفها العربي والعجمي » .. إشارة ضمنية إلى أن الارتباط بالمعنى يقتضي الإقرار بتساوي الحفظ والأحاسيس المتصاحبة في دار الإسلام .. بينما تتفاوت تلك الحفظ بالتركيز على جانب الشكل والصياغة » . (٢٢٥) . إن ذلك يشكل استنتاجا باهتا ، ويستند عن القضية الأساسية التي طرحته - في مسارات متصلة - في كثير من مؤلفات معاصرة حول نظرية المعنى في تراثنا البلاغي والتفندي .

وما نحن أولاء في قسمه الثالث والأخير « البلاغة بعد الجاحظ إلى القرن السادس » . إن المؤلف يعود إلى تتبع ما ألف من كتب ، ويترك تبعية الفكرة ، وسلاخنة تشلتها الفكرية في مساره الزماني . وقد عرضه ذلك لشيء من التشتت لحق بمحبته ، كما في تناوله - مثلا - كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، ومع إدراكه - كما يقول - أن « الكتاب » معلم من معالم التقد الأدبي » ، وفي نهاية مطلعه ، لا يجد مقرا من القول بأن للادة البلاغية فيه « عمودية لا تتجاوز الإشارات المنقضية والمهمة السريعة بعيدا عن كل « متعمق » ، والأحكام تطلعي عليها الانطباعية » (٢٢٩) . ولكنه ينساق - مرة أخرى - ليناقش قضية « اللفظ والمعنى » في بحث « ابن قتيبة » المعروف حول « أنشرب الشعر » . ولا يستطيع الباحث - بطبيعة الحديث - استخلاص ما يوده ، فينتقل - مرة أخرى - مصطلح « الطبع » و« التكلف » في هذه المرة ، وتكون محصلة مناقشته أن « ابن قتيبة » لم يتعد ما رسمه « الجاحظ » .

ويناقش المؤلف - في صفحات متوالية -

(ب) آفاق النطق . (٢٢٨)
(ج) الواجبة . (٢٤٣)

ويكفي أن نشير - على عجل - إلى غناجج من أقوال المؤلف :
« تصدى الجاحظ للرد » .
« .. لم يدخر جهدا .. وأهبط في هذا الموضوع إطنابا » .
« وجمع في مؤلفه أصناف الحجج التي تبرز فضل المصا » .
« وقد تخللت ذلك أخبار وأشعار كثيرة ، شغلها جميعا واستقصاها ما من موضوعه » .
« ومع ذلك فال المؤلف لا يجد بأسا من الاستشهاد بكثير منها .

ومن اللات للنظر أنه يعود - مرة أخرى - في مناقشته « حد البلاغة » عند الجاحظ إلى مناقشة التأثير اليوناني . وفي حله العودة مازال الأمر مضطربا لديه ، كما يتضح في قوله : « فلما واثنين تمام الوثوق من أن « أبا عثمان » أدرك ، أو كان من هم أن يدرك ، كل أوجه الدلالة في التصريف اليوناني » (ص ٢٤٥) . ثم يرى المؤلف أنه « من غرائب الأمور » أن يقوم « الجاحظ » بتطبيق « صفة التسميم » - كما في لفههم اليوناني - على الشعر العربي . ثم لا يبدى رأيا في غراب الأمور هذه .

(ط) وتتداخل أسور كثيرة ، فال مؤلف يعود للحديث عن قضية « اللفظ والمعنى » . وهنا تبرز إزاء ما أدركه من أن « الجاحظ » وأسهم في إقرار الفصل بين الشكل والمضمون » (٢٢٣) . إن هذا الرأي يحتاج - كما هو واضح - إلى مراجعة . وما أكثر الدراسات المعاصرة التي عالجت مفهوم الجاحظ - وسواء - هذه القضية ! ولنا ذكر المؤلف بما جاء في هامش (ص ١٤٦) الذي يعتمد فيه على الدكتور إحسان عباس ، وما أدركه من تساوق مصطلحي اللفظ والمعنى ، وعدم تناقضهما عند « الجاحظ » وإن كان المؤلف قد عاد في هامش (٢٢٢) لرحبته نفسه ويتلجلج القول بين الإبيات والمضى .

(ز) ولقد حاول المؤلف - فيها سبق أن أشرنا إليه - ربط مفارقة « الجاحظ » بين « الكلام والصمت » بأسباب سياسية ، وأشرنا إلى تشعب الأمر واضطرابه ، ومثل

تغلب علاقة الأثر بالمأثر الخارجى على علاقته بوجدان قتاله (٣٥٥) ، كما نذكر أنه ناقش - بذلكه وبصير - النتائج السلبية التى مستغرزا هذه النظرة .

وفى تناولوه كتاب « البديع » لابن المعتز ، يناقش عددا من القضايا ؛ منها : تأثر ابن المعتز بمن سبقه ، ومفهوم « الجمع » و « التآليف » ؛ ومنها : تبويب الكتاب الداخلى والخارجى ؛ ومنها : ارتباط مفهوم البلاغة بخصائص النص وبنية . ونعتلر - أولا - للفتوى حين نثير - على عجل - إلى كتابنا « للمجيب البديع » فى الشعر والنقد ، على أن المؤلف ينظر إلى نقاط أخرى تعرضنا لها ، ولذلك نترك - مسرعين - كتاب « ابن المعتز » ، مع الاعتذار مرة أخرى .

انتقل المؤلف ففلة أخرى ، لها - فى وأينا - تمثل تركيزا - كان مطلوباً ، حتى تصح مسارات الخطوط ، ونحى تعدد رؤية مفتحة لفضايا التفكير البلاغى . وعلينا على ما نقول ما أدركه المؤلف أخيراً من « صعوبة مواصلة البديع » (٣٩١) ، ومن هنا اضطر إلى تغيير المسار ، وصحنا فعل . وهو - ثم - يقول : « فرائها نجيبا للمعطيات . أن نشق المادة شفا صمودها » (٣٩١) ، ومع ذلك فقد انحطت بعض الأمور ؛ فقد اقترح تبني مقياسين رئيسين فيما سنباوله ، ولكنه يهبط إلى التراجع قائلا : « نثير إلى صعوبة الالتزام بحدود المساور التى افترضناها ، وصعوبة درسا منفصلة عن بعضها ، وهذا سيؤدى إلى شيء من التكرار لامتصاص منه » . (٣٩٣)

وعيا بيسمح لنا المؤلف باقتراح إعادة النظر فى الأمر جيه ، فلمله لو عكس النهج لكان فى ذلك منبجاة من ذلك كله ؛ بمعنى أن يتبدل موقفه التخيطى - فى هذا القسم - مع القسمين الأولين ؛ فمثل ذلك يتبع له تتبع جلود الفكرة بصورة جملة ، ثم يعود - فى هذا القسم الثالث ، بعد عثما وتطورها - إلى تحليلها وروصدها ، وتحديد الفسار والمشاها الخ .

ومها يكن من أمر أفن المؤلف - فى هذا القسم الأخير - يمشك قسرة تحليلية واضحة ، أتاحت له مثل الفكر البلاغى فى ظروفه التاريخية والثقافية ، وهبات له مثل المباحث البلاغية التى اكتمل غلواها ،

فاستطاع معالجة قضاياها بصير وأناة .

فى تناولوه لقضية المصطلح ، فيما يخص مشكلة « الحقيقة والمجاز » ، استطاع أن يستكشف وسط غشايات كثيفة محاورات البحث عن « مقياس » تكون درجة القرن فيه صفرا ، حتى يمكن دراسة عيمزات « لفة الأدب » على بقية أشكال التعبير فى اللغة . (ص ٤٠٣) وفى تعرضه لكتاب « الحروف » للفرابى يتوصل إلى أهم للمحاور المستعطفة لموضوع « الحقيقة والمجاز » عند الفرابى ، من حيث الانتقال من طور « استقرار الألفاظ على لسان » إلى « طور النسخ والتجوز فى العبارة بالانقضاء » (٤٠٤) . ثم يتبع القضية عند « عبد الفاهر » بحسبائه من أبرز من عدوا للمجاز متدرجا فى علم ولايات اللغة (٤١٣) ، ومن ثم كان اهتمامه بدراسة التركيب الفلوى ، حيث لا تنفصل الصورة الفنية عن السياق ، بشروية تفاعل عناصر اللغة عندما ينظمها الكلام .

إن تحليل المؤلف لتصور البلاغيين أسبقية الحقيقة على المجاز يمثل إشاراتنا ذهنيا واضحا ؛ فهو يرجعه إلى تجنب البلاغيين بحث الفهم الألفى للسطح لتطور اللغة ، ومن القول بيه الأسبقية يتبع - فى رأيهم - إمكان القول الذاتى ؛ فما دام « الرصيد ثابتا » فإن « التآليف لا نهائى » . كذلك الأمر فيما يخص دوافع التعبير بالمجاز من حيث التوق إلى تكسير طرق اللغة ، لاستكشاف أغوار النفس ، ومحاولة الإيمانة عيا بتمثل فى باطنها . ومن هنا تؤكد إشارة المؤلف إلى أن العلاقة باللفظة لا تمثل حالة استرخاءه وتصالح ، بقدر ما هى علاقة توتر بين المشعور والكلمة .

ومع إقرارنا بوضامة تناول المؤلف لقضية « الحقيقة والمجاز » ، ومنافسته لتضاضل مستويات اللغة ، الذى تمثلت بوجهه حدود الجائين - مع وضامة ذلك كله ، فإن الأمر بفسطرب فى تناولوه لثالبية « النصاحة والبلاغة » ، حين يتم اهتماما زائدا بأهى هلال المسكوى فى كتابه « الصناعتين » ، ولا يصل من ذلك إلى نتيجة . فللؤلف قد بدأ بتجنب الاطلاق رأسا من مسألة « اللفظ والمبنى » ، ولكنه يهبط إلى ملاحظة ثالبية « اللفظ والمبنى عند المسكوى . وما كان من الممكن أن يتحقق ما جاء فى قوله : « فقد كنا

ننظر أن يربطها - المسكوى - بيته فى معنى النصاحة والبلاغة ، لكنه يفسرها كمسألة مسئلة » (٣٨) . ومن هنا يفسطرب المؤلف إلى الرد على المسكوى من مدخل قضية « اللفظ والمبنى » ، مشيرا إلى اعتناده على « ابن قتيبة » ، وكيف صول « النصاحة » على النقل والتقليد . ثم ينطلق للندفاع عن « الجاسط » وموقفه من « اللفظ » ، رأيا القضية - مرة أخرى - إلى الصراع بين النصحين : العبرى والأعجمى . (٤٣٩)

إن التداخل بين مصطلحي « النصاحة والبلاغة » من جهة ، و « اللفظ والمبنى » من جهة أخرى ، يظل عالقا بكثير من القضايا . ولا تكربان لصلات بين ذلك كله ، ولكن لمشكلة تكمن فى هذا التداخل الذى لا تبرز فيه الحدود ولا تمايز المصطلحات . فالمؤلف على سبيل المثال - فى بحثه مصطلح « النصاحة » عند « ابن سنان الخفاجى » فى كتابه « سر النصاحة » يؤكد امتناعه لاضطراب الأمور عند البلاغيين ، ويرى الكتاب « أنصح شهادة على المأزق الذى وقع فيها عليه البلاغة » ، نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمبنى ، وإرادة الانتصار لهذا الشق أو ذلك (٤٤١) . وضع تحليله الحكم على « الخفاجى » حتى يتبين من مناقشة آرائه ، فرائنا نقابا باعتناده على آراء « ابن الأثير » وما قدمه من اعتراضات . ولا ندرى للحكمة فى اعتماد ما عد « ابن الأثير » ، أوفى عدم إفراده له . وابن الأثير - كما هو معروف - له تميز خاص ، ويكنى أن نشير إلى ما آثاره كتابه فيما كتبه « المصفى » فى مؤلفه « نصرة الناظر على المثل السائر » ، ولينا كتبه ابن أبى الحديد فى مؤلفه « الفلك الدائر على المثل السائر » .

ومع ذلك فإن النتائج التى توصل إليها المؤلف من رحلته مع « سر النصاحة » تشير إلى رحلة غير موفقة ، كما فى قوله : « ونعتقد أن تورط الخفاجى يرجع . . . » (٤٤٨) وفى قوله : « . . . تلبيل الخفاجى واشباه الطرق أمسه . . . » (٤٥٤) وفى قوله : « ولاتقف مظهر التردد والاتباس عند حدود ما ذكرنا ، فهناك نصوص أخرى أخطرت فى الدلالة على التناقض » (٤٥٥) وفى قوله : « ولا نبالغ إن قلنا أن الخفاجى ضحية من ضحايا منهج « فلسفة » فى التآليف ،

في تناوله لمفهوم البنية العميقة ، وكيف تتحول إلى « جملة من البنى اللغوية السطحية ، تتعلق كل واحدة منها بخاصية معنوية ، تنضاف إلى الأصل ، وتوافق ظروفاً مقابلة معنوية » . (٥١٥)

وبعد - ففى نهاية المطاف - ما زال المؤلف مفتوناً بصاحبه الجاحظ ، فيقول (صفحة ٦٠٠) : « ويمكن القول بأن التراث البلاغي بكامله ، بقى يعيش فى تصور أسباب البلاغة على التهجين اللحن رسمهما الجاحظ فى مؤلفاته ، وهما الأساليب والمجازات ، وكل ما يدخل ضمن ما سماه « للعرض الحسن » من ناحية ، والنظم من ناحية أخرى » .

تجدد خصائص النص القرآنى البيانية . وهو فى ذلك كله يتبع جلود النظرية وملاحظتها عند « الجبائى » و « الباقلى » و « القاضى عبد الجبار » ، حتى اكتمل بناؤها عند « عبد القاهر الجرجاني » . وقد خلص - فى نهاية نتيجته - إلى أنها « تقوم على أسس لغوية مشطورة ، قوامها التميز بين اللفظة والكلام بتمييزا يضلحى فى دقته واستحكام نتائجهما ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة » . (٥٠٠)

ومن الواضح - فى هذا القسم على وجه الخصوص - إفادة المؤلف من الدراسات اللغوية للماصرة ، كما فى تحليله للمقصود بعمان النحو ، وكما فى معالجته لمصطلحات « الوجوه » و « الفروق » و « المواضع » ، وكما

(٤٥٧) ، وفى قوله : « وضيق فهم الجاحظى بل سوء فهمه » . (٤٥٨) . ويعود المؤلف فى نهاية ملاحظته مع « الجاحظى » ليرى « بالجملة » أن « سر الفصاحة » هو أكثر المحاولات إغراقاً فى الانتصار للفظ ، ومع ذلك يقول فى تمة كلامه : « إلا أنه من جهة عتواء حجة قاطعة لترباط الألفاظ والمساى ، وتداعيل ميدان الفصاحة والبلاغة » . (٤٦٠)

ويمكن المؤلف - بعد ذلك - من الإسك بخيوط قضائيه ، وبمن تتبع مساراتها . ولعل من أبرز ما عالجته - فيها - تبنى من مؤلفه - قضية « النظم » ، حيث استطاع - تبعاً واستقصاء - دراسة التطور فى « فرض فكرة النظم كأساس منهجى فى

رسائل جامعية

الفريقين قد اهتم بالجمال في الفن ؛ فاليونان يهتمون بجمال الفن من منطلق أخلاقي ، بوصفه إدراكاً للحقيقة والفضيلة ، وبخاصة كما يبدو عند أفلاطون وأرسطو ؛ أما العرب فنصائهم بالجمال تأتي من خلال مراعاة التناسب والتنسيق والموازنة بين أجزاء العمل الفني ، استمعاً للمعنى الفنية ذاتها في بعض الأحيان ، وديماً بين هذا الجمال ووظيفة الشعر في أحيان أخرى ، على نحو ما أدرك ابن سينا ذلك في قوله : « إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور بعينه نحو فصل وانفصال ، والثاني للتعجب فقط ، فكان يشبه كسل شيء ، وليعجب بحسن الشيء » (٢٥) .

وفي النقطه الثالثة والأخيرة يتجه التمهيد إلى حازم القرطاجني بصفة خاصة ، بوصفه محور هذه الدراسة ، لتبيين أسس التكوين الثقافي عند ، حيث يبدو جانباً رئيسياً مما ميله إلى التراث الفلسفي من جانب ، واتسابه ثقافياً إلى الأندلس من جانب آخر . ثم تبين بعد التكوين الثقافي ما يميزه نقاداً في إطار النقد العربي ، وهو جمعه بين الاتجاه النظري عند الفلاسفة ، واستغلال إياه في دراسة الشعر العربي ، وتناول أفكار نقدية عربية فهم أعمق ، لم يتوافر للنقاد العرب قبله .

ويختص القسم الأول من الرسالة بمعالجة الأدوات التي تتم نظرية حازم الشعرية بتبين حدودها وأوجه استبعادها ، بوصفها عناصر مهمة في صناعة العمل الشعري .

وعرض الفصل الأول من الرسالة لحد الشعر ، لما قربت عليه من فهم لطبيعة العمل الشعري وإمكاناته . ويبدو تميز حازم في هذا المجال في قوله بالتخييل عنصراً أساسياً في تعريفه ، مفيداً في ذلك من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو ، وخالفاً لتصرفات النقد العربي التي اكتفت بالوزن والقافية . ويرتب حازم على عصر التخييل هذا أمراً آخر ، هو قدرة الشعر على بسط النفوس أو قبضها ،

(٢٥) ابن سينا . الشعر . الشفاء ص ٢٤ .

يعرض باب « رسائل جامعية » في هذا العدد الرسالة التي تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم بعنوان « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية » وقد نال الباحث عن هذه الدراسة درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة النجف .

عرض رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى جامعة النجف

ومن هنا فقد بدأت الدراسة بتمهيد يتناول ثلاث نقاط ؛ تعالج النقطة الأولى منها قضية الاتصال الثقافي بين العرب واليونان ، لنتهي إلى أن أهم طرق هذا الاتصال في المشرق يتمثل في المحاورات الشفوية بين العرب والسرسان ، وأن أهمها في الأندلس هو الأصول التي جاءت من طريق غير طريق المشرق ، كصقلية ، لتصبح جزءاً من مكونات النقطة الثقافية قبل دخول الإسلام إلى الأندلس . ويرى هذا الجانب من التمهيد أيضاً أن العرب قد لهموا التراث الأرسطي في جملة إلا قليلاً ؛ وذلك راجع إلى الجدل الذي فرضته العقيدة الإسلامية على التراث الوثني ، وإلى الوسائط التي نقلت هذا الفكر ؛ وأن هذا القليل يظهر فيما يتصل بفضايا الفن والشعر . ومن ثم فإن كتاب الشعر في ترجمته السقيمة لم يكن ليفهم إلا أن أول الإطاعة بتراث أرسطو مجتمعا . وهذا الأمر لا يتحقق إلا عند شراحه من الفلاسفة ، وعلى وجه الخصوص ابن سينا .

ثم يعالج في النقطه الثانية النقد الجمال وتاريخه في التراث العربي ، ليصل إلى القول بأن العناية بالأسس الجمالية تبدو عند الفلاسفة والنقاد جميعاً في هذا التراث ، وإن كان الفلاسفة يهتمون بإبراز قيمة الجمال في أداء الشعر لوظيفته ، في حين يتكلمون جهود النقاد في إظهار هذه الأسس الجمالية في ذاتها . على أن هناك farkاً بين طبيعة الاهتمام بالجمال بين اليونان والعرب ، وإن كان كلا

. لقد كانت المحاولات النقدية التي سبقت حازم القرطاجني إلى النظر - على قلتها في النقد العربي - تعقد الأحكام والدقة في البدايات الأولى منها ، وتفتقد الانتصار لها والافتقار بها ، وتطويراً وروحياً في مجملها . ومن هنا فإن حازماً - وإن لم يتبع لكتابه « منال » اللغاه ، من بعده ناقد يستطيع أن ينشئ هذا الاتجاه ، ويتصمر - له قد أتبع له - من قبله - فسمه من الزمن ، مكتسب من مثل المحاولات السابقة عليه في النقد العربي من جانب ، ومكتسب من الاطلاع على تراث يوناني أكثر وضوحاً وإسراً فيها ، بعد اكتمال الشروح الإسلامية على كتب أرسطو في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ، من جانب آخر . ومن ثم فقد جاء كتبه محاولة نظرية تميز بالوعي . وقد حاولت الدراسة التي تعرض لها ، وهي رسالة للدكتوراه ، تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى كلية الآداب بالنجف ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحليم إبراهيم بعنوان « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية » أقول حاولت هذه الدراسة أن تبين دلائل هذا الوعي من خلال الرطب بين جهد حازم من جانب ، وجهود الفلاسفة للمسلمين شرح أرسطو ، وأرسطو نفسه ، من جانب آخر ، وذلك بالنظر إلى الجهود النقدية العربية السابقة ، حتى يمكن تبين أثر الفكر اليوناني على النظر النقدي عند حازم .

جانب آخر ، كما أنه أحكم التنظير لهذه القضية ، وبخاصة في قسمها الأول . وعرض الفصل الثامن لبناء القصيدة بوصفه الهدف الذي يسعى حازم إلى وضعه بين أيدي الشعراء . وقد حاولت الدراسة - إحصاساً بأهمية هذا الجانب في نظرية القصيدة - أن تبحث عن مدى تطبيق حازم نفسه ، بوصفه شاعراً ، ما ساءه من قوانين نظرية في بناء القصيدة . وقد أجرى هذا التطبيق على واحدة من أكبر قصائده وأهمها ، وهي المقصورة التي قالها في مدح المستنصر ، فبين أنه التزم معظم هذه القوانين في صياغته للشعر . وانتبه الفصل إلى ملاحظة أن موضوع بناء القصيدة أيضاً - بالإضافة إلى العبرة - من الأشياء التي لا يمول فيها حازم على التراث اليوناني ، فبمقتضى تأليفه للكتاب نفسه كان محاولة إقامة بناء للشعر العربي ، مقابل ما فعله أرسطو . وملاحظة أن يختلف الموضوعان لاختلاف أنواع الشعر بين العرب واليونان . وقد كان حازم يعتمد على استعارة الشعر العربي الجليل في الغالب ، مع ملاحظة وجهات النظر التقليدية العربية وتفسيرها ، أو إحكام التنظير لها .

وعرض الفصل الثالث والأخير من هذا القسم الوزن العروضي ، وصفاً للسلالة وطرق تركيبها ، وللأسس الجمالية لهذا التركيب من جانب ، وإظهاراً للقيمة المترتبة على الوزن الشعري في قدرته على إثارة الانفعالات ودعم التخييل ، من جانب آخر . وقد أظهر هذا الفصل اعتناء حازم على التراث اليوناني بشكل واضح فيما يخص التناسب للموسيقى بين أجزاء الوزن ، وتدهيب هذا التراث باستقرار فاعل لتماذج الشعر العربي . ومن هنا كان حازم كثير الاعتراض على العروضيين قبله ، وكثير التمسك من قيمة فهمهم لموضوعات العروض .

ثم يأتي القسم الثالث من الدراسة خاصاً بموضوع النهاية التي يهدف إليها الشعر ، مقسماً إياها إلى قسمين : الأول : « علم » ، ويدور حول قيمة البناء الشعري بما هو جنس أدبي ، دون ارتباطه بلمة بانيها . ويعتد فيه حازم على تحليله لقهرم الخيال والمحاكاة - بوصفهما من العناصر المبرزة للعمل الشعري - وما يرتبب عليهما من إشارة

ويرتبب عليه قدرة الشعر - من خلال هذا الانفعال - على التغيير ، بسطاً أو قبضاً .

وعرض الفصل الرابع من القسم الأول للمحاكاة في مفهومها وطرق تشكيلها وصفها ، ثم ما تهدف إليه . وعليت حازم على المحاكاة تبليغ فيه آثار الفكر اليوناني بوضوح ، فللمصطلح ذاته يوناني ، ومن هنا كان الخلط بينه وبين الخيال في التراث العربي أحياناً . وحازم - مقتدياً بالقرآن - يساوي بين المحاكاة والتخييل ، بمعنى الطريقة الفنية لرسم الصورة للمتلقي . أما الخيال فهو القدرة النفسية على استعادة الصور الغائبة ، أو المزج بين صورتين للخروج منها بصورة مركبة في ذهن المبدع نفسه . وحازم في نقله لمصطلح المحاكاة من مجال الشعر للموضوع عند أرسطو ، إلى مجال الشعر الغنائي ، إنما يعتمد على فهم المحاكاة بمعنى التصوير وليس التقليد . ومن هنا فإن تناوله لتشكيل المحاكاة يأتي في هذا الإطار . وهو أيضاً في حديثه عن مقاصد المحاكاة لا يتفق عند مجرد القول بالتحقيق والتحسين أو التمجيد ، ولكنه يحاول أن يفسر أوجه التحسين والتحقيق ويحللها ويوضحها .

وبعد ذلك يتجه القسم الثامن من الرسالة إلى الأصول العامة التي تشكل صلب هذه النظرية ، وهي ذاتها الصورة العامة التي تنتهي إليها القصيدة عبارة وشكلاً ، فناً ووزناً .

وفي الفصل الأول من هذا القسم تعرض الدراسة للعبارة الشعرية في جاتين : الأول منها هو النسق الكل أو التركيب الجملالي للعبارة ، والآخر هو الأقسام البدئية التي تتكون منها صياغة العبارات ، وهو ما عرف في التراث العربي باسم علم البديع . وقد عرف الدروس في هذا الفصل أن التراث الفلسفي حين عرض تركيب العبارة اتجه إلى مناقشة جزئية لمناصرتها ، دون أن يسعى إلى ما يسمى بالنسق أو النسق للتركيب الجملالي ، وهو ما يبدو واضحاً في نظرية حازم إلى هذا الموضوع ، مفيداً في ذلك ، وفي الحديث عن القنوع الأسلوبية كالقسيطة والتقسيم والتضخيم والتفريع وغيرها ، من التراث البلاغي العربي ، مع نظرة جمالية تقوم على مراعاة التوقع من جانب ، والتناسب من

على خلاف أنواع الكلام الأخرى ، وذلك بما يتضمنه من حسن تخييل أو محاكاة .

وعرض الفصل الثامن لأسس الإبداع الفني ، وهي تقوم على ركنين مهمين هما ركن الموهبة أو الطبع ، وركن الفن أو الصنعة . وصحيح أن حازماً في هذين الأمرين ينظر إلى ما تتلوه القند المرئي قبله ، ولكنه ينفذ أيضاً من التراث اليوناني الفلسفي في استقصاء الأفكار ، توضيحها وتعليلها وفلسفة ، وبخاصة من خلال تناول الفارابي بوصفه أوضح الفلاسفة عرضاً لموضوع الطبع والصنعة ، على عكس ابن سينا وابن رشد ، اللذين اكتنبا بتلخيص أرسطو لتلخيصا مختصراً وسرياً .

وعرض الفصل الثالث للخيال من حيث طبيعته وطرق حدوثه وقيمه في العمل الشعري . ونلاحظ أن حازماً يعتمد في هذا الموضوع على تراث الفلاسفة قبله ، وإن كان يفرق عنهم في تفسيره للخيال في موضوعات الشعر بصفة خاصة ، في حين كانت اهتمامات الفلاسفة بالخيال في أكبر أشكالها تأتي في إطار دراسة قوى النفس ، وأما رطلهم الخيال بالشعر فإنه على الرغم من معرفتهم إياه وقدرهم له ، لا يمل القدر نفسه من الاهتمام عندهم . ويتضح رؤية حازم للخيال بوصفه عملية تواصل بين المبدع والمستقبل ، تؤدي إلى تكوين الصورة الشعرية ، في حين عرف الفلاسفة الخيال بأنه استعادة الصورة الغائبة ، أو تركيب لصور جديدة . وقد أتاد حازم من ذلك ، وينقله إلى عالم الصور الشعرية ، فجعل الخيال توتاراً بين المبدع والمتلقي ، يستتبع الطرفان في إدراك حدود الصورة الفنية .

كذلك يتم الفلاسفة ببيان طرق حدوث الخيال في القوى النفسية المختلفة ، في حين ينفذ حازم من ذلك في الحديث عن مراحل حدوث الخيال الشعري بخاصة ، وطرق تخيل القصيدة ، التلقاها ، وعبراتها ، ومعان ، وأساليب ، وأوزان . ويتم حديثه ذلك بنظرة جمالية تقدم على التناسب والتعجيب ، وإثارة الإحساس بالذلة والتعجب ، العمل الشعري . ثم إنه يعتمد ما ذهب إليه الفلاسفة من القول بدور الخيال في تحريك النفس فيقول بالانفعال النفسي ،

للافتعالات ، وتأثير على النفوس بحيث يمكن قيادها ببسطها نحو شيء ينجل لها ، أو تنهيتها بقبضها عن شيء غيره . ومن ثم يمكن للشعر توجيه النفوس نحو ما يرد من غايات ، على أساس أن الإنسان يتبع تحييلاته أكثر مما يتبع عقله . ويظهر هذا الفصل اعتماد حازم على الأصول الفلسفية في القول بنهاية الشعر ، وبخاصة في التعليل لقيام الشعر ببلوره في التأثير على النفس ؛ فهو يفيد في ذلك بما عرفة من قيمة للمحاكاة ، وما تحمله المحاكاة في تكوين العمل الشعري . وهو كذلك في تحديده لوظيفة الشعر بنظر إلى ما طرحه الفلاسفة في هذا الشأن ، بخاصة ابن رشد ، وإن تميز بالقدرة على إحكام الفكرة والتعليل والتوضيح .

يتصرف الجزء الثامن من هذا القسم الثالث والأخير إلى الحديث عن الغاية في الشعر العربي بوجه خاص . ويظهر هذا الفصل ابتعاد حازم عن الأغراض التي قسم إليها أرسطو الشعر المسرحي ، كالتمجيد والتحقير ، كما يظهر أيضا رفضه لتقسيمات النقاد العرب ، في حين يجهز حازم إلى تقسيم آخر قائم على مراعاة الأحوال والانفعالات النفسية ، ثم يبين درجات الأغراض في الشعر العربي التي يأن فيها المديح والمجاء والمرثاء والفتور ، وما شاكل ذلك ، متسلسلا من أجناس كبرى تحتها أنواع ، ثم هذه الأغراض . وبعد ذلك يتم هذا الفصل بالحديث عن المديح بوصفه أهم أغراض الشعر العربي فيبين أسسه ، وكيف تأثر فيها حازم بما شاع في التفكير النقدي ، نقلا عن أرسطو ، وإن كان قد اهتم بتفسير هذه

الأسس والتعليل لها . وينتهي الفصل إلى القول بأن حازم في هذا الموضوع ، قد كان أكثر استقراء للشعر العربي نفسه ، من الجبل إلى التقد العربي أو الأثر اليوناني الفلسفي ، إلا في القليل النادر ، كمسألة الفضائل الأربع لخاصة بالمديح ، وإن كانت إضافته في هذا الجانب أيضا لا تخفى تفسيرها وتعليلها .

وفي نهاية المطاف ينتهي الدرس إلى أنه فيما يخص قضية التأثير اليوناني في الآراء النقدية لحازم القرمطجي ، يمكن أن يقال إن حازما لم يفد من التراث الفلسفي اليوناني ، مشغلا في الترجمات النقدية لأرسطو ، وفي شروح الفلاسفة المسلمين ، إلا ما يختص بمسألة النظر في المقام الأول ؛ فهو يفرق فيها عن المحاولات المروعة عند ابن طباطبا وقدماء وعبد القاهر ؛ لأن هذه المحاولات قد اقتضت الإحاطة بموضوع الشعر ، أسسا وتركيبا علما ، كما أنها اقتضت النظرة الشمولية التي تسهم في ربط أجزاء البنية النظرية كله .

كما أنه أفاد من هذا التراث في إدراكه — وليس بإيجاد — بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر ، وبخاصة الخيال والمحاكاة ، وكلاهما بطبيعة الحال ، كان موجودا في النصوص الأدبية ذاتها . وللأسف أفاده حازم هو إدراك هذا الوجود .

أما القضايا والأفكار التي عاجلتها هذه النظرية ، فإن حازما قد رجع فيها إلى مصدرين ؛ أولها وأهمها مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها ، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين ، وأخروها بعض الإشارات

النقدية التي أمكن تلخيصها في كتابات النقاد العرب قبله ، والتي كانت غارقة — في مجملها — في الجبل إلى التطبيق أكثر من في النظر .

ومع ذلك فإن حازما قد استطاع أن يفيد بقراءة التراث الفلسفي في إحكام فهم هذه القضايا من ناحية ، وفي القدرة على استنتاج النصوص الأدبية ، والقدرة على النظر لها ، من ناحية أخرى . ويبدو أثر قراءة التراث الفلسفي واضحا في دراسته للأوزان بصفة خاصة .

وبعد فإن الذي يطمئننا إلى هذه النتيجة ، هو تصريح حازم نفسه بأنه صنع هذه القوانين تنفيذاً لإشارة ابن سينا ، إلى رغبته في وضع علم للشعر المطلق ، والشعر « بحسب حادثة هذا الزمان » (الشعر العربي) ، على نحو ما يبدو في آخر تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر ، وعلى نحو ما يشير حازم في كتابه المنهاج . ومعنى ذلك أن وضع النظرية أو العلم كان يوصى من إشارة ابن سينا ، أي بتأثير من التراث الفلسفي عند ابن سينا وعند أرسطو صاحب نظرية الشعر اليوناني . ومعنى ذلك — من ناحية أخرى — أن مضمون هذه النظرية أو العلم أمر يخرج عيا تداوله أرسطو وفلاسفة المسلمين بعده ؛ فهو خاص بالشعر العربي ، ومن ثم فلا بد من استقراء النصوص على نحو ما فعل أرسطو في الشعر اليوناني .

ومن خلال هذه النتيجة يمكن وضع حازم وكتابه « منهج البلاغة وسراج الأدباء » في مكانه الصحيح في تاريخ النقد العربي ، بوصفه أكبر محاولات النقاد العرب ، وأكثرها نضجا ، في مجال النظرية للشعر العربي .

مناقشة

رد على عناصر الحداثة في الرواية المصرية

محمد جبريل

اليونساي ، فلقد كتبتُ «مصري قصص
كتابها المعاصرين» وقلمته إلى مشروع
المكتبة العربية ، وحصلت به على جائزة
الدولة التشجيعية ، بروح الفنان ، لا
بحس النقد . وكما قلت في مقدمته
الكتاب تحديداً وأنا لا أعتقد موقف الناقد
الذي وصفه تشيكوف بأنه أشبه بلذيق
الحلبل الذي يعرق لها في أثناء حرثها
للأرض . إن الآراء التي يضمها هذا
الكتاب هي من قبيل الاجتهادات
الشخصية ، التي ربما كانت أخطاء
عظيمة .

ومع ذلك ، فقد ظلمتني الأستاذة
الجامعية ، ونسبت إلى ما لم أقوله ، ولوت
الحقائق ببراءة كنت أرجو لو أنها انجحت
بها إلى المناقشة الموضوعية والتحليل
العلمي ، وليس إلى اقتطاع الجمل التي
تؤيد وجهة نظرها ، دون أن يكون لها
- في النص نفسه - صلة بما سبق وما
لاحق .

لقد ذكرت في بداية فصل «الطبقة
العامة» (ص ٢٣٣) أن كاتب الطبقة
البرجوازية قد يعبر تعبيراً صادقا عن
الطبقة العاملة بكل ما تتبش به من آلام
ومشكلات وتطلعات وأغماط حياة . ثم
أبدت تحفظاً بأنه - أي أديب الطبقة

الأستاذة الدكتورة فردوس عبد الحميد
اليونساي لما رأى في نقدنا المعاصر ،
وأقصى ما في هذا الرأي يتجه إلى كاتب
هذه السطور .

النقد المصري المعاصر - في رأى
الدكتورة (عناصر الحداثة في الرواية
المصرية - فصول ، المجلد الرابع -
المعد الرابع) يمثل أقصى مشكلات
الحداثة في الأدب المصري ، فقد «اختل
أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راجع من
مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا
الخلط في معايير الحكم على الأدب الذي
ساد وتحكم ، فعمل سبيل المثال يمكن أن
نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر
بحكم نشأته الطبقية ، وليس بالحكم على
إنتاجه الأدبي حكما موضوعيا مجردا ،
فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل
صدقا لأنه :

«لن يكون في مثل صدق الفنان الذي
تنبه الطبقة العاملة . وربما يؤدي اختصار
الأديب العامل إلى التعليم الكمال ، وقلة
محصوله اللغوي ، وظروفه النفسية
والاجتماعية القاسية - ربما يؤدي ذلك إلى
صعوبة تعبيره في حيوية وسلاسة ، ولكن
الأعمال التي يكتبها أدباء الطبقة العاملة
أكثر صدقا» .

والفقرة الأخيرة نقلتها الدكتورة من
كتاب «مصري قصص كتابها
المعاصرين» ، لتدليل على صواب رأيا ،
وعقبت على ما نقلته بالقول إنه «قياسا على
ذلك انطمست معالم النقد الصحيح ،
واندثرت معايير السليمة ، وأطلقت
التسميات على الأدباء ، تقريبا لم لا
لنتجاهم الأدب .. الخ» .

وأيا كان رأى الدكتورة في نقدنا
المعاصر ، فهذا شأنها . ويوسع النقاد
- في المقابل - أن يدافعوا عن همومهم
واهتماماتهم ووجهات نظرهم ومدى
اقتراحها ، أو ابتعادها ، من رأى الدكتورة

الوسطى - لن يكون في مثل صدق الفنان
الذي تنبته الطبقة العاملة .. الخ ..

إذن فليس في الأمر مصادرة لحق
الكاتب - من غير الطبقة العاملة - أن
يكتب عنها . ذلك تصف لم أذهب إليه ،
وأرفضه في نفسي . ولعلم الأستاذة
الدكتورة ، فإن كثيرا من شخصيات
أعمال الفنية يتسبون إلى الطبقة العاملة
وطوائف الحرفيين وصغار الصناع
عموما ، مع أن الصحافة مهتني منذ
بدايات حياتي العملية ، فضلا عن أن ما
ذميت إليه من رأى في كتابي يتحدد في
الأعمال التي تتناول بيئات عمالية ، وليس
المعمل الفني في إطلاقه ، كما أشارت
الدكتورة .

وحسب اتجاهي الشخصي ، فإن
الأستاذة كان لها رأيا المبني الذي أرادت
أن تدلل عليه ، فترخت الأسهل ، بأن
اقتطعت من كلامي ما يؤيد رأيا . ثم
أكدت أن الأدب لا ينبغي أن تحكمه إلا
العوامل الجمالية والأسلوبية ، وتنامت
الدكتورة أن علم الاجتماع الأدبي له
كرواسيه المعترف بها في معظم كليات
المعارف الإنسانية بتأعاه العالم .

وكما قلت ، فإن من حق الأستاذة
الجامعية أن يكون لها رأيا في معالم النقد
الصحيح - والتعير لها - ولكن ليس من
حقها - بالنسبة لي في الأقال - أن تضع
اجتهاداتي في غير الإطار الذي اخترته
لها ..

ذلك أبعد ما يكون عن مجال
الدراسات الأكاديمية الذي اختارته
الدكتورة ، وقلمت فيه - في الواقع -
اجتهادات طيبة ومفكرة ..

وللأستاذة الفاضلة - في
النهاية - أسمى مشاعري وتقديري .

perception. Both methods are common in modern fiction, in the novel as in the short story, in European, American and Arabic literature. He gives examples of either method from the work of *Idris*.

The last section of *al-Basma's* paper is taken up by an analysis of theme and meaning in a short story by *Idris*, 'On a Sheet of Cellophane', in the light of the discussion reviewed in the first section, and the narrative methods expounded in the second.

The issue concludes with *Issam Bahi's* 'Language in Prose Drama', a discussion of the language of dialogue. Language as dramatic dialogue is a complicated affair, being the only means of presenting action, development, character, time and place, thought and emotion. It has two inseparable facets: on the one hand, there is the information transmitting facet. On the other, there is the expressive potential of the dialogue. The two cannot be sharply separated. In fact, they often merge at many a moment in the course of the characters' exchanges.

Bahi also discusses a number of problems related to dramatic dialogue: in relation to the structure of the play, to the receptor who expects a kind of verisimili-

tude, and in relation to the issue of the use of classical or colloquial Arabic. Verisimilitude is not synonymous with everyday chatter: it should be expressive of character and of dramatic action as well. *Bahi* links the issue of the classical and the colloquial with the issue of thought and emotion a writer seeks to evoke. If these are meant to transcend the prosaic nature of reality, then it is only fair that a more sublime language - more sublime, that is, than that of everyday language - should be employed.

Bahi uses *Tawfik al-Hakim's* *Scheherzade* as a case in point. Through it he highlights some issues connected with the structure of dramatic dialogue and with the theatre of *al-Hakim* notable for its intellectual character and its reduction of external action to the minimum. The effect of these characteristics on the theatrical 'show' is also discussed by *Bahi*.

Thus our issue comes full circle. It is up to the reader to decide how much we have succeeded, or otherwise, in observing coherence and cohesion in our treatment of stylistics, our chosen theme for this issue.

Translated by:
Maha Shafik Farid

the most important are the Russian Formalists, the structuralists, and finally-researchers into the recipient reader in relation to the text.

Interest in the dynamics of reception has always formed part - in varying degrees - of literary theories, but it acquired a new significance with recent developments in the field of the sociology of literature.

Al-Wad notes that scholars have come up against a cognitive dilemma, when they realized that no one trend could by itself suffice for a thorough comprehension and analysis of a given literary phenomenon. He proposes therefore that texts be studied with reference to a number of factors: influences, aesthetic aspects of structure and wording, etc..

But he in turn ends in coming up against a cognitive dilemma of a different kind. This, of course, is due to his eclectic approach that seeks to reconcile the irreconcilable. He believes that the school stressing the importance of external factors responsible for the genesis of a literary work is right in blaming the formalists and structuralists for disregarding history. On the other hand, the formalists and structuralists are right in blaming the genetic school for speaking of art in terms of social and philosophical science. As for those who lay emphasis on the role of the reader 'the aesthetics of acceptance' as al-Wad calls it - they are right in blaming all previous schools for failing to pay due attention to the process of reading and to the reading public.

A similar approach, more interested in the role of the reader in relation to the literary text, than in the act of composition, is adopted in Mohamed 'Abdel Hadi' al-Tarabulsi's 'The Literary Text and its Issues with Reference to M. Riffaterre's 'La production de texte, and J. Cohen's 'Le haut langage'.

The writer highlights Riffaterre's interest in stylistic analysis as a basically individual process. Hence his avoidance of codifying trends.

Riffaterre lays stress on the discussion of the literary phenomenon as manifested in the text. He starts by excluding disciplines and methods based on generalization, as of no use in his attempt to define the unique literary qualities of the text. What interest him is the stylistic analysis using the text as a springboard, as a complete edifice unique and individual. Such are the qualities proper of a style. According to Riffaterre, style is nothing if not the text itself. He further maintains that literary communication is a game with rules that are revealed in our analysis of the relations of words, their identification with standard language or their transcendence of it. 'A literary phenomenon is not confined to the text. It also comprises the reader and his possible reactions to the text.'

The theories of J. Cohen, on the other hand, are based on a number of assumptions falling under the heading of linguistic science. It takes the form of two lists: a list of

selections and one of distributions. The underlying assumptions of the former are the comprehensiveness of the structure; and the persuasive function of language. As for the latter it assumes that a work of art has an inner cohesion of its own; and that its mode of existence derives from the external world.

Cohen believes that a text should be dealt with on both grounds: selection and distribution. The units composing the text should be examined as selected entities, to be studied on their own. But the next step would be to examine the relations between units as distributed in a textual context. The relationships in the text are to be justified on the basis of two criteria: identicalness and juxtaposition.

According to Cohen, the difference between prose and verse lies in the greater degree of identicalness that verse shows. This is due to its use of repetition and recurrence. The unity of a literary text lies in its repetition of certain units by way of cross referencing.

'Al-Tarabulsi draws on examples from Arabic literature to bring the theories of Riffaterre and Cohen nearer to the comprehension of his Arab reader.

The papers mentioned so far tend to be mostly theoretical in character. The last two essays in this issue, however, show more tendency towards application. First, there is Hassan al-Bana's 'Language and Technique in the Story and the Novel, An Analytical Example from the Fiction of Youssef Idris.

The essay consists of three sections:

- (i) an examination of the language employed by critics of Youssef Idris.
- (ii) an examination of technique in the novel and in fiction.
- (iii) an analytical example from the writings of Idris.

At the beginning of his essay, al-Bana notes that linguistic and stylistic analysis of Arabic novels and short stories are still few in number even though language is unanimously acknowledged as the very basis of literary creation.

The problem is posed, or re-posed, by al-Bana through concentration on a contemporary Egyptian writer. Of all Egyptian novelists and short story writers, Youssef Idris has probably had the lion's share of the attention of critics who wrote on the language of Arabic fiction. Al-Bana reviews four critical studies of Idris showing the extent of interest they take in his language. He notes that critical studies of Idris, of his language and style in particular, are not very many. They are usually confined to his short stories rather than to his longer fiction. The writers are more often than not non-Arabs or Arabs writing in English.

Section II of al-Bana's essay treats of two narrative methods often touched upon by contemporary European critics: reported monologue and represented

Second, there is the work of American linguists such as Bloomfield, Peirce and Morris forming the so-called behaviouristic school. This calls for a comprehensive way of regarding semiotic values and the function they perform in society.

The third trend is that of the French school some of whose contributions are put forward by Ashour here.

Ashour examines the impasse reached by these various approaches: namely, their separation of the signifier and the signified and how useful this could be in seeking to comprehend literary phenomena. In the meantime, he objects to Julia Kristeva's excessive linkage of signs with history and society. This objection stems from his conviction that a signifier is not a direct product of society or history. Rather, it is related to them in a post-textual stage, that is after a signifier and its relations within a text have been examined.

The semiological study of literature thus leads to an examination of the relations between functions in a literary text, before they are related to ulterior factors, such as history or society. But the question remains: What about the reader himself? and what about the reading without which a text is not realized? Relevant to these questions is our next essay, Nabila Ibrahim's review of the theory of the reader-in-the-text. She conducts a dialogue with Wolfgang Iser, a chief exponent of this trend in the West German School of Konstanz.

At the opening of her essay, Nabila Ibrahim asks: who will judge the value of the text in general? She answers that it is the reader who comprehends the text. No wonder modern critical schools have laid emphasis on the way readers deal with texts. This is known as the theory of 'the reader-in-the text' or the theory of 'influence' as its exponents; chief of whom is Wolfgang Iser, like to call it. But there are basic differences on a number of issues.

The theory of influence is based on interest in the process of reading alone. Reading is a relationship between reader and text, but it is not one-wayed: from text to reader; but a two-way movement: from text to reader and from reader to text. The process comes full circle with the psychological and textual satisfaction experienced by the reader and with the confluence of the point of view of text and reader: being both influenced and influencing. Here it is called the 'theory of influence and communication' (*Wirkungs- und kommunikations theorie*).

Roots of the above-mentioned theory are to be found in the philosophical and linguistic theories engendered by the theory of relativity in physics. The focus of attention has shifted from the thing observed to the observing person. Philosophically, it springs from the phenomenology of Husserl which maintains that truth is relative and that a thinking ego is only realized in dynamic relations with objects.

Iser holds that a literary work has no existence unless it is realized. Realization is achieved through the existence of a reader. And reading is a formulation of a pre-existing reality, manifested in the text. Hence reading is a shutting between real life; the reality of the text, the reality of the reader and a new reality resulting from the meeting of text and reader.

In this theory, the traditional duality of subject and object ceases to exist. It is replaced by an aesthetic effect resulting from their meeting on two levels: one artistic, pertaining to the text and its existence as a linguistic artifact; and the other aesthetic pertaining to the process of reading. The meaning of the text, therefore, is not a definite object, but a continual process concomitant to the ever-developing experience of the reader in his reading of the text.

This of course calls for the existence of a reader who (in Iser's view) does not exist. Rather, it is an implicit reader creative in the very process of his reading of an imaginative work of art. Absorbed in the text, and productive of significance in so far as he is aware of the secrets of its linguistic styles. As for the process of reading itself; it is based on a deliberate linkage of sentences in an attempt to discover relations with a meaning realizable only through interaction. Expectations that combine and synthesize what will follow are drawn upon. But with the following proviso: expectations-in a good text- are never realized. Rather, they are in a constant state of change, born with every reading. Similarly a good text does not exhaust its own possibilities. By stylistic devices, it leaves spaces to be filled by the reader who will dwell on them in search of a meaning or an interpretation. It is this which makes a text capable of renewing itself with every new reading. It also points to the fact that the very experience of reading is liable to change as far as the reader is concerned.

Such an emphasis on the role of the reader crowns different stages of approach to the literary text. It is summed up by Hussein al-Wad, author of 'From a Reading Pertaining to a Genesis to a Reading of Acceptance'.

The writer starts by dwelling on studies linking literary monuments to their historical contexts. Emphasis used to fall on styles of composition, on the creative artist himself, or on the social circumstances giving rise to the birth of the work. At a later stage, the emphasis shifted to the work itself, regardless of its external contexts. More recently still, studies turned to the impact of the work on the receptor. The focus of interest became the reading, rather than the writing, of literature.

'Al-Wad registers the changes brought about by these phases. He starts by what he calls 'reading pertaining to genesis'. This is evident in the Greek concept of *mimesis*, in the revolt of the romantics against the classicists, and in the Marxist interpretation of literature.

Of those interested in the aesthetic aspects of the text,

tic language or through attempts to define the concepts in use more accurately. This brings us to Joseph Strelka's, *Literary Style*, a chapter from his *Methodologie der Literaturwissenschaft*. The chapter is translated from Strelka's German by Magdalena Maher.

At the beginning of his chapter Strelka poses the question of defining the concept of literary style. He points out errors resulting from the indiscriminate juxtaposition, or even confusion, of literary style and other stylistic concepts, either deriving from non-literary arts or from non-artistic uses of language. He starts by rejecting the equation of literary style with normative stylistics or with the common stylistic concepts of traditional and scholastic rhetoric. The matter is further complicated by his refusal to equate researches in the field of literary style with corresponding researches in the field of linguistics or in that of other arts (it is not to be denied, however, that there are parallels and points of contact between all these disciplines). The literary style remains attached to linguistics by dint of the linguistic matter which is its very material. Linguistics could be of use to the study of literature in certain respects, but it is one thing to study a linguistic style in general and quite another to study a literary style. Moreover, there is all the difference between studying literary style from the point of view of the methods of literary study and studying it from the point of view of the science of linguistics. Style has special traits resulting from the quality of the language it uses, rather than being a linguistic outcome of the work of art.

Many attempts have been made to achieve a comprehensive system of style, but it seems that the attempt will never succeed. A system cataloguing stylistic features and components, however complex and thorough, could be useful when put into action but it will never bring us ideal results. The point of departure will always have to be the work of art itself and the sensibility brought by the critic to his task.

At this point, the issue of the analytical model the controls necessary for the critical process, and the relation between the model and the individual effort of the critic, come to the foreground. This is made clear in *Abdula Hawala's*, 'Subjective or Evolutionary Stylistics', a study of the *Grundriss* by the Swiss linguist De Saussure and later developed by C. Balby, Leo Spitzer and R. Barthes.

Balby's work showed an interest in the study of phrase in a text with all the psychological and social dimensions entailed. Hence Hawala's designation of Balby's contribution in this field as 'linguistics of the phrase'. There is, however, a contradiction in Balby's stylistic project due to his linkage of stylistics with linguistic science. He, therefore, concentrated on the expressive potentials latent in language and formulated as scientific laws, objective and comprehensive. This concentration led, though, to a neglect of style as a personal expression of a unique character.

Unlike Balby, Leo Spitzer was interested in the subjective characteristics of style. The aim of Spitzer's stylistic studies was to go deep into the farthest recesses of the self producing the literary work as unique and in possession of a special psychological experience, giving rise to a special linguistic product. Spitzer, however, does not separate the individual from his social milieu or from the *démées* of age and history.

As for R. Barthes, he regards language as a historical *démée* and a creative artist as having no choice in the face of the fact. Style, like language, leaves the artist no choice, being connected as it is with the author's psychological and biological make-up and determined by his past experience. It is self-sufficient, a kind of solitude.

Hawala concludes by reviewing some of the criticisms levelled against subjective stylistics, such as its excessive individualism, both in the way it defines style and in the way it studies it. Hence the methodological crisis of this type of literary studies.

De Saussure's studies in the field of linguistics have contributed, as we know, to the setting of certain trends in stylistics. His views on the sign and what it signifies, later developed into the independent science of semiotics, have opened up new vistas for the literary mind, enabling it to comprehend the systems of communication determining the relationship between a literary text and its reader.

Under this heading comes 'al-Mummal 'Ashour's' 'A Theoretical Project for the Description of the Signifier: Reading and Writing, or Procedures Pertaining to the Form of Form'.

The writer's starting-point is the semiotic tenet that a literary text has a special semiotic system, different from other systems. Its subject-matter is determined by the movement of a tongue sign manifested in the space of the literary text, according to certain rules. It comprises a signifier and a signified, combining various social and communicative contexts. These are constantly moving between opposite poles: negation / affirmation, selection / infinite creation, etc...

In his attempt to describe this system, Ashour maintains that a signifier is a chain of forms based on manifestations and *idéologie*. A signified, on the other hand, is those qualities of organization, the so-called 'form of form', endowing a text with its distinction and unique character.

The writer records the development of semiotics after De Saussure who linked signs with their social context. Recent developments in the field are in agreement on the way signs conduct themselves in a social context. Three trends have made themselves discernible: First, there is Julia Kristeva's work, of a comprehensive character, drawing on the Marxist theory, psycho-analysis and modern linguistics.

Such treatments, in which linguistic studies and literary aesthetics converge and diverge, have made the relations between these disciplines clear. Hence **Sabah Fadl's 'Stylistics and its Relation to Linguistics'** which seeks to give an appropriate formula of the disciplines indicated by the title.

Fadl points out the common-ground or meeting-place of Stylistics and Linguistics. He maintains that preconceived notions on either side have set a barrier against communication. On the one hand, linguists - according to **Fadl** - believe that there is an infinite number of literary interpretations that are little more than personal metaphysical speculations, and ought simply to be excluded from the domain of exact science. On the other hand, many stylisticians mistrust linguists who raise the slogan of the 'linguisticity of literature', and seek to list literature under pure linguistic headings, thus extinguishing its creative fire and reducing what is most beautiful in literature - its very soul - to cold logical categories of the mind.

Fadl maintains that different fields of specialization, and difficulties of communication between linguistic and literary studies, should not be allowed to obscure the many points of contact between the two systems: both, after all, are concerned with the same thing, namely the literary text.

To define the nice dialectical relations between linguistic and stylistic description and to distinguish those linguistic features that are put to literary uses in a work of art, are perhaps the most important problems facing contemporary stylistics. While aware of this, **Fadl** points to a fact that should be only too obvious: the futility of procedures seeking to classify styles on a purely linguistic basis. We should look instead for the poetic functions of language in order to pinpoint those literary qualities stylistics seeks to locate.

Fadl does not disagree with former writers on the common ground between linguistics and poetics who have stressed the centrality of the poetic function as the favourite preserve of stylistic studies, making use of linguistic and scientific categories of thought, and of the theory of communication, in an attempt to reveal the poetic qualities of literature and how to put them to aesthetic uses. The aesthetic function is by no means the only one performed by art, but it remains the most important, dominating all others.

Some writers on the subject - as **Fadl** points out - maintain that the relation of stylistics to linguistics should be that of the part to the whole. Others, however, would rather establish a different kind of relationship, based on parallelism rather than on integration.

A third group holds that stylistics should have a perspective of its own. Its principles should be different from those of linguistics. Stylistics is no part of linguistics, but a related discipline. It is not interested in linguistic com-

ponents as an end in themselves, but in their expressive power.

With this definition of the relationship between stylistics and linguistics, we move on, with **Ahmed Darwish**, to conceptual issues bearing on style and stylistics. **Darwish's** chosen subject is '**Style and Stylistics: an Introduction to Terminology, Field and Methods of Research**'.

The study of style, since the fifteenth century, has been part of traditional rhetoric. A class division of styles corresponded as it were to a class division of society. Only with **Georges Buffon** (1707 - 1788) did the situation begin to change: he sought to relate the aesthetic values of style to the living cells of thinking, varying from one individual to another, rather than to borrowed and set ornamental models.

The emergence of the science of stylistics at the beginning of the present century did not, however, put an end to the use of the term 'style'. But it acquired a more restricted significance. The study of 'style' is not concerned with any and every kind of expression: it is confined to a certain kind of a literary character. Many scholars contributed to this distinction between 'speech' and 'style'. This has given rise to different schools of stylistics. Of these, **Darwish** dwells on two: *La stylistique de l'expression* and *La stylistique genetique*.

La stylistique de l'expression is connected with the name of **Saussure's** disciple, **C. Bally**. It is based on what **Bally** calls 'the emotional content of language', and seeks to examine those expressive values inherent in and evoked by speech. **Bally's** interest in the emotional content, however, caused him to pay little attention to aesthetic aspects. His concentration on the spoken language kept him from studying the language of literature. His classification of the latent or evoked potentialities of language prevented him from attending to individual applications of language. His stylistic studies were linguistic rather than literary. But his descriptive method has had a great impact on later scholars, especially the formalist and statistical stylisticians, and-in particular- on structural stylisticians who developed **Bally's** stylistics and **Saussure's** views concurrently.

La stylistique de l'expression is descriptive, putting the question 'How?' with regard to the text under study. *La stylistique genetique*, on the other hand, asks 'whence?' and 'why?'. It has two important schools: the psychosocio stylistics of **Henry Maurier** and the literary stylistics of **Vander and Spitzer**, the latter being the initiator of a new stylistics, in the United States of America particularly, with such exponents as **Damaso Alonso** and **Hatzfeld**.

The above - mentioned contributions - and the last three in particular - make it clear that style and the literariness of the text should always be related to each other, either through an emphasis on the aesthetic quality of style, a distinction between standard language and poe-

with eloquence and expressiveness. A poet's effort is not confined to the choice and re-formulation of words; it goes further to include grammatical significance 'grammatical meanings' in al-Jurjānī's terminology - putting them to the most effective uses of which they are capable.

Al-Jurjānī's investigation of virtuosity in composition is not confined to rhetorical modes only, but goes beyond that to more complex issues. This is evident in his discussion of metaphors from the point of view of their significance. He distinguishes between two modes of speech: one in which the significance is grasped through the interaction of words and grammatical meanings; and the other subject to the above-mentioned laws but going beyond them to include what modern linguists call 'syntagmatic relationships' as opposed to 'paradigmatic relationships'. Al-Jurjānī's concept of composition (*maṣnūʿ*) approaches the concept of syntagmatic relationships, while his concept of meaning, or 'the meaning of meaning', approaches that of paradigmatic relationships.

The second paper in this issue of *Fuṣūl* is *Muḥammad ʿAbd al-Muttaḥib's 'Grammar: ʿAbd al-Qādir al-Jurjānī and Chomsky'*. The writer points out similarities of intellectual and cultural conditions that affected both writers in their study of grammar. Al-Jurjānī thoroughly acquainted himself with all previous studies in the fields of grammar, criticism and rhetoric. He was an *Ashʿarite* as far as the issue of the *ʿaṣā* of the Korān was concerned, adopting related creeds on such questions as the relationship between words and meanings and their association with structures and meanings. Similarly, Chomsky was the product of an intellectual and cultural climate that made it possible for him to come up with a revolutionary theory in the field of linguistics.

By drawing on traditional grammar, and exploring its creative possibilities, al-Jurjānī managed to reconcile the material form of wording and the intellectual aspect of meaning. His interest in descriptive aspects was a way of perceiving the intellectual side of wording. Both he and Chomsky are in agreement in so far as they reject the descriptive method in grammar, but with this basic difference: to al-Jurjānī linguistic symbols are static entities, whereas Chomsky's interest lies in dynamic methods and changing procedures. The intellectual attitude characteristic of both men led to an adoption of codifying grammar as a way of gauging the real value of wording. They also adopted as criteria the levels of performance in surface and deep structures paying attention to the former as its evolution and interaction were all the bases of all linguistic processes.

At this point it is natural to hark back to Mukarovskiy's celebrated study '*Standard Language and Poetic Language*' of 1932 for the importance it still retains in this context. The essay is rendered here into Arabic by *ʿUṣṣat Kamāl al-Riḥānī* who also provides an introduction

pointing out how critical studies have recently tended to make use of modern philosophical and aesthetic theories, as well as drawing on linguistic studies, especially those carried out by the School of Prague of which Mukarovskiy was an eminent member.

Mukarovskiy presents the reader with an accurate definition of structure as a system based on the inner unity of its components, through mutual relations between these very components. Such a system is not based on relations of symmetry alone, but on those of contrast and dialectic as well.

Stressing the importance of the inner relations between the parts of a literary work, Mukarovskiy pays no less attention to the concept of poetic language and the relations between the literary work and other structures lying outside it. He maintains that the poeticity of language is attached to certain functions of which the aesthetic is most paramount: it is this which distinguishes poetry, sets it apart from other linguistic functions and thus calls for a special study of its structure.

Mukarovskiy also maintains that - like any other psychic content transcending individual consciousness and of a communicative nature, art is a sign. But to say this is not to say that it is a sign identical with its source, namely the mental and psychological state evoked in the receptor. It is a sign attached to reality and aiming at a comprehensive context which is the circumambient social phenomena. Art is not identical with these phenomena; though not separable from them.

Mukarovskiy discusses the relation between standard language and poetic language maintaining that the basic mark of distinction between the two lies in the deviationist nature of the latter.

Poetic language deviates from the laws of standard language, violating those phonological, etymological and grammatical rules that convention made customary in non-artistic writing.

Standard language, then, is that background against which poetic language performs, deliberately violating and deviating from its rules. This deliberate violation is realized through a special system, performing an aesthetic function in the poetic work. It is made up of components that constitute in turn the background to the work of art. Other components constitute what Mukarovskiy calls the foregrounding i.e. prominent elements in the work. Relations of harmony and discord arise within the framework of the inner unity of the work of art.

While stressing the aesthetic function of the poetic language, Mukarovskiy asserts at the same time that an evaluation of the artistic phenomenon could not possibly take place outside the structure of the work of art. Value is achieved through an interaction and integration of various elements within the framework of a harmonious aesthetic structure.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Issue II and III of the first volume of *Fusul* presented the reader with various methods of literary study, common in our times, one of which being stylistics. Obviously our task in these two issues was drawing the outlines and putting the main configurations of the area under study in relief. It was only natural that we should hark back, this time in more detail, to the subjects touched upon there, devoting a separate issue to each, so that researchers may have ampler scope for further study.

The present issue of *Fusul*, centring on stylistics as its theme, is the starting-point in a plan that would take us a number of years to be satisfactorily fulfilled. Needless to say, this is far from being our last word on stylistics: its different branches call for separate issues of *Fusul*: one devoted to structural stylistics, another to psychological stylistics, and yet a third to statistical stylistics, etc. This should serve as a pointer to some of our more pressing cognitive needs; to be answered either by this journal or by other organs working in the same field.

The present issue of *Fusul* comprises thirteen studies, arranged in a certain order and taking into consideration developments in the field of stylistics, ever since it came out of the cloak of linguistics up to its turning to textual studies and its merging into the theory of reading.

'Abd al-Qāhir al-Jurjānī, author of *ʿAsār al-balaghā* and *Dalāl al-ljāz* is probably the maturest writer, in the legacy of Arabic criticism, on the analysis of style and literary text from the point of view of the function of grammar in relation to the order of speech and production of significance. It was therefore natural that this issue should open with two contributions on his work: the first dealing with his theory in its historical framework as related to subject-matter; and the second with his theory in comparison with Chomsky's.

The first essay, by Nāṣir ʿAbū Zayd, is entitled 'The Concept of Composition or Construction (Naẓm) According to 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī: A Reading in the light of Stylistics'. It is, as the title denotes, a reading of *Dalāl al-ljāz*, while committed to the inner perspective of the text, produced in the fifth century of *hijra* (eleventh century), the writer offers, nevertheless, a hermeneutic reading seeking a significance capable of enriching our present critical consciousness.

As ʿAbū Zayd points out, al-Jurjānī realized that any literary statement is a speech forming part of language, but with certain definable characteristics coming under the category of art. As language, it is subject to the laws of a given tongue. It has a vocabulary signifying certain meanings and acquiring significance in relation to other lexical items governed by rules of grammar. These rules, however, do not exhaust the actual relations that could be established, by the writer or speaker, among the infinite number of possible lexical items.

'Al-Jurjānī could be said to have distinguished, if only implicitly, between *language* (in the sense of a grammatical system deeply embedded in the consciousness of a given group) and *parole* (in the sense of actual realization of these laws in an act of speech).

From this initial distinction al-Jurjānī proceeds to formulate his concept of composition or construction (*naẓm*) not in terms of linguistic or grammatical correctness, but in terms of artistic or literary qualities. While the rules of grammar dominate all levels of speech, literary speech is the exclusive property of its author, expressive as it is of his own mentality and mode of perception.

'Al-Jurjānī's distinction between 'the principles of grammar and the science of grammar' is based on a further distinction between linguistic structures that may seem equal from the perspective of normative grammar but have idiosyncratic characteristics determinant of the levels of speech. Strating from this premise, ʿAbū Zayd maintains that al-Jurjānī's concept of *naẓm* approaches the concept of style in its modern sense.

The *naẓm*, whose rules are laid by the 'science of grammar', amounts to a 'study of literature' or a 'poetics'.

'Al-Jurjānī allies the capacity for composition with the mental capacity of the speaker. He also likens the relationship between a poet and his lexical items to that of a smith and his raw material. A poet does not start by fixing the meanings of words; rather he re-formulates agreed-upon lexical items and establishes new relations between them. A form is thus produced capable of affecting the significance of words and endowing them



FusūL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

STYLISTICS

○ No. 1 - Vol. V ○ October - November - December 1984

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب والفنون

العدد الخامس - العدد الثاني - يناير / فبراير ١٩٨٥

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب والفنون

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الثاني ○ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٥

٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشار التحرير

دك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد نيوش
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سوقي
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

مكتبة التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سمعد عبد الوهاب

المسكينة الفنية

عصام بهت
محمد بدوى

تصليح عن: الجبهة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
للجهات . طبعات إيا :
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتجاوز ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
- إرسال الاشتراكات على العنوان التالي :
● مجلة الفصول
الجبهة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ح .
٧٧٥٢٣٨ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : طبق طابع مع إدارة المجلة أو مندوباً لمصداق .

• الأسطر في البلاد العربية :
الكويت دينار واحد - الخارج العرب ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار درج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥٠ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
درج .
• الاشتراكات :
- الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً - مصاريف البريد ١٠٠ قرش
- إرسال الاشتراكات بعملة بريدية حكومية

الادب والفنون

محتويات العدد

- ٤ أما قبل رئيس التحرير
- ٥ هذا العدد التحرير
- تصنيف الفنون ف. تاتاركينتش
- ١١ ترجمة : مجدى وهبة يوسف شربلكا
- العلاقات المبهجة بين الأدب والفنون الأخرى ترجمة : مصطفى ماهر ..
- ١٨ التصوير والشعر الانجليزى الحديث محمد عتاي
- ٢٥ جماليات اللون في القصيدة العربية محمد حافظ دياب
- ٤٠ شاعرية الألوان عند امرئ القيس محمد عبد المطلب
- ٥٥ الإيقاع الحيوى ونهض الإبداع يحيى الرخاوى
- ٦٧ هل هناك دور للفنون في راب فجرة التخلف طارق عل حسن
- ٩٢ تعدد النصوص في الموسيقى عواطف عبد الكريم
- ١٠٠ بين الأدب والموسيقى محمد حماد نضيل
- ١٠٧ شوستاكوفيتش والترجمة الأويرالية : الأنثى كارولين وورزش قبل
- ١١٥ ترجمة : فؤاد كامل
- ١٢٦ فن الباليه والأدب يحيى عبد التواب
- O الواقع الأدبي :
- ١٣٩ صنعة الشكل الروائي في كتاب «التجليات» قمرى البشير
- ١٧٧ أبعاد والقيمة الجديدة في رواية «البيتم» محمد بركة
- O الوثائق
- ١٨٣ نصوص من النقد العربى
- ٢١٤ نصوص من النقد الغربى الحديث
- O عروض كتب :
- ٢٢٩ ثلاثة نجيب محفوظ في دراسة بتالية سيد حامد النجاج
- ٢٣٧ لغة الفن ولغة الحياة اعتدال عثمان
- ٢٤٤ This Issue ترجمة : ماهر شفيق فريد

أما قبل

.. فما تزال الظاهرة اللغوية في حياة البشرية واحدة من أكثر الظواهر غرابة وأشدّها استعصاء على الاستيعاب ، على الرغم من كل الجهود التي بذلت ومازالت تبذل في سبيل شرحها والإحاطة بأبعادها . ويكاد يستعصى على العقل أن يتصور حجم التفكير المدون في هذه الظاهرة ، وما استنفد من طاقات بشرية ، منذ ذلك الزمن البعيد الذي التفت فيه الإنسان إلى ما في تلك الظاهرة من غرابة وإدهاش ، ومثد أن أخذ يستخدم اللغة - وهذا هو الطريف في الأمر ، أو هذه هي المفارقة - في محاولة فهم الظاهرة اللغوية نفسها .

والغريب في الأمر أن هذه الظاهرة ، على الرغم من كثرة ما بذل في رصدها وتفهمها من جهود ، تزداد مع الزمن تعقيداً وتشابكاً ، فتزداد بذلك استعصاء على الاستقصاء والفهم ، وكأن المزيد من الوعي بها ، والمزيد من الجهود المبذولة في سبيل استكشافها ، يزيدها - وبها للمفارقة - تركاباً وتعقيداً .

على أن الظاهرة اللغوية تجارز الدائرة الإنسانية ولا تقتصر عليها ، فالإنسان « يتكلم » باللغة ، ولكن اللغة تعم الكون على أنحاء وضروب مختلفة . فإذا كانت اللغة في جوهرها أداة توصيل وتواصل من أجل الفهم والتفاهم ، أو من أجل المعرفة والتعرف ، فإنها تتخذ - على مستوى التبيين - وسائل مختلفة ، وتشكل في مفردات وأبنية مختلفة كذلك . ومن ثم تتحلل اللغة بما هي جوهر إلى مجموعة لا تكاد تحصى من اللغات الكلامية من جهة ، واللغات غير الكلامية من جهة أخرى .

ولكننا نعرف - حتى في نطاق اللغة الكلامية الواحدة - مستويات وتوحيات خاصة من الاستخدام ، تؤذن بتسميتها لغات خاصة . فإلى جانب ما درجنا على وصفه أو تسميته لغة ، والخاصة ولغة العامة ، نجد كل واحدة من هاتين اللغتين تنسب - وفقاً لتوحيات مستخدميها - إلى صور من الاستخدام تتفاوت في اختلافها قلة وكثرة ، وتسم - كذلك - بتسميتها لغات خاصة . إننا نتحدث - في جانب - عن لغة التجارين ولغة الحدادين ولغة السباكين وما أشبه ، ونتحدث - في الجانب الآخر - عن لغة الفلاسفة ولغة العلماء ولغة القضاة أو المحامين أو الكتبة ، كما نتحدث عن لغة الصوفية ، ولغة الشعراء والمثاقين بعمامة ، وما شابه ذلك . أضف إلى هذا وذاك ما نعرفه باسم لغة الخطباء اليومية ، ولغة الصحابة ، ولغة الإذاعة ، ولغة السياسة ، ولغة المثابر (الخطابة الدينية) ، فضلاً عن لغة الشارع ، ولغة الحوار ، ولعلم جرا .

كل هذا ، وأكثر من هذا ، في مجال اللغة الكلامية . أما اللغة غير الكلامية فليست أقل عدداً أو تنوعاً . إنها لغة الكائنات غير البشرية أو - على الأصح - لغاتها . وإذا كانت اللغة البشرية تتميز بالدمج البعدين الزمان والمكان فيها فإن اللغات غير الكلامية تنقسم إلى مجموعتين أساسيتين متميزتين : مجموعة اللغات التصويتية (الزمانية الصرف) ، ومجموعة اللغات التشكيلية (المكانية الصرف) . وأنواع الحيوان والطير جميعاً تستخدم - بدرجات متفاوتة ، وبأشكال مختلفة - لغة الأصوات (الزمانية الصرف) ، أو لغة الحركة الإيقاعية (أي الزمانية أيضاً) ، في حين تستخدم الطيعة لغة الشكل واللون ، والضوء والظل (أي لغة المكان) .

وقد حاول أبو العلاء المعري أن يجد ميلاً إلى الجسم فيها إذا كان الصوت الصادر عن الحمامة ، يكشف عن حزنها أو يعلن فرحتها . ولم تكن حركة ذهن امرئ القيس بين الليل القليل الممتد والجميل الذي أروف أحياءه وناله بكله إلا محاولة منه لفهم لغة الصمت المطبق ، والظلام الكثيف . أجل ؛ إن الطيعة الصامتة لغة ، شأنها شأن زفير الأسد ، وهواء الذئب ، وتلقيق الضفدع ، وتندويم الطيور ، ورفق النحل .

وإذا كانت الصورة المثل للغة تتحقق عندما تنقل هذه اللغة رسالة من مرسل إلى مستقبل ، فإن تجربة عترة - الشاعر الفارس - مع فرسه تحمل دلالة واضحة على اتجاه الإنسان في تلك شفرة الرسالة التصويتية الصرف ، والرسالة التشكيلية الصرف . إن « تمحوم » هذا الفرس من جهة (وهذا تصويت صرف) ، وسقوط الدمعة من عينه من جهة أخرى (وهذا تشكيل مكاني صرف) ، قد تعاونتا على نقل شكواه (الرسالة) إلى صاحبه ، أو هكذا أدرك فيها عترة معنى الشكوى .

ليس غريباً إذن أن يصدر الكائن صوتاً غفلاً . أو تحدث الطيعة بنية شكلية أو تسفا لوتيا ؛ لكن الطريف حقاً هو أن يفهم الإنسان من هذا الصوت معنى ، وأن يستخرج من هذه البنية أو هذا النسق دلالة . وأطرف من هذا أن ينشئ من عالم الأصوات الصرف لغة متبصرة ، لها مفرداتها ولها أجروميتها (الموسيقي) ، وأن ينشئ من الحركة والإيقاع لغة أخرى (الرقص) ، ومن الأشكال والألوان والأضواء والظلال عدداً من اللغات (التصوير والتحت والحفر والنقش والزخرفة) .

وماذا بعد ؟

تتمتع اللغات التي يتكلمها الكون ، لكن الإنسان وحده هو الذي يجعله معقولا عندما يبتني الحديث بهذه اللغات ؛ فواء الكلمة المنطوقة ، والنغمة ، والإيماء ، والعلامة ، والكتلة ، والشكل ، واللون ، والضوء - وراء ذلك كله عقل الإنسان . فإذا تحدثت اللغات التي يتكلمها الإنسان واختلفت عناصرها ووسائلها ، فإنها تتوزع آخر الأمر إلى منطق واحد ، هو منطق الإنسان . وبقدروا سيكتشف الإنسان من هذه اللغات ، ويطن استنباطها ، تتحقق سياسته للكون .

سُيُودُ الْحَمِيرِ

هذا العدد

● يحدث كثيرا في تاريخ الفكر البشري أن يضيع مصطلح ما في الاستخدام شيوعا واسع النطاق ، وأن تداوله الأجيال عبر الأزمنة المختلفة وفي الأمكنة المختلفة ، على نحو يحول دون التوقف للسؤال عن حدوده المفاهيمية . لا قد يوحى به هذا التوقف بما هو شائع وبمبدول ومستقر في الضمير العام . وعلى هذا النحو يفقد المصطلح شيئا فشيئا دلالته المحددة والمضبطة - إذا كان أصلا قد حددت دلالته وضبطت - . ثم يأتي زمن يوشك فيه هذا المصطلح أن يحل محل الدلالات بقدر عدد مستخدميه . والخطر في هذا أن يظن الناس - حين يتداولون الحديث أو الكتابة - أنهم يتكلمون لغة واحدة وإن كانت مقاصدهم منها شتى . وأخطر من هذا أن يربط كل منهم أفكاره على ما استقر في وعيه من دلالة للمصطلح ، فخلط في قليل أو كثير بما استقر في وعي غيره من دلالات

ويبدو أن مصطلح «الفن» يقع في رأس قائمة المصطلحات التي تعرضت في تاريخ الفكر البشري لهذا النوع من الاستخدام ؛ لقد استعمل الناس منذ القدم هذا المصطلح ، ومازالوا يستخدمونه ، ولكن الشواهد المدونة القليلة نسبيا ، التي خلفها لنا التاريخ ، تؤكد أن المفهوم الموحد والمحدد لهذا المصطلح كان غائبا ، أو كان مضطربا . ومع ذلك فإن المهتمين بالفن لم يكتفوا منذ القدم على اليوم عن الكلام عن الفنون المختلفة ، وعن محاولة تصنيفها . ومن ثم يستهل هذا المدد مقال «تاتاركيفتش» عن «تصنيف الفنون» ؛ وسته نستدل في وضوح على أشكال من التنوع والتداخل والخلط ، شابت عمليات التصنيف التي قام بها المفكرون منذ عهد الإغريق ، كما نستدل على أن اضطراب هذه التصنيفات إنما يرجع إلى اضطراب مفهوم لمصطلح «الفن» في أذهانهم .

وقد استعمل تاتاركيفتش من أقوال المفكرين الإغريق والرومان ستة تصنيفات أساسية للفنون ، كانت - في رأيه - بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن تتعلق بالتمييز بين الفنون الجميلة المختلفة ، بل لم يبرز منها أي تصنيف للفنون الجميلة برورا خاصا ، كما أنه لم يظهر أي تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية . ومن أجل ذلك انتزجت الفنون الجميلة في هذه التصنيفات ، في أقسام كثيرا ما كانت متضاربة ، ولم تبرز لدى أولئك المفكرين إمكانية أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون .

ولم تأت اتجاهات العصور الوسطى إلا بتبويعات على التصنيفات القديمة ، حيث كانت الرؤية السائدة للفن آنذاك تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة ، في حين عُدت الفنون الحرة أو الليبرالية فنونا بأسى معاني الكلمة وأدناها .

وعلى الكتاب في تتبع دقيق للتغيرات والتحولات التي طرأت على تصنيف الفنون في عصر النهضة وفي العصور الحديثة ، متتبها من ذلك إلى ما تميز به التصنيف في كل عصر ، ومبرزا في الوقت نفسه محاولات الخروج في العصور الحديثة من الاضطراب والتداخل والاختلاط التي انسمت بها التصنيفات السابقة . ولكنه يعود في النهاية فيشير إلى أن الأمور عادت في القرن العشرين ، مع ظهور فنون جديدة لم تعرف من قبل ، ومع تغير المفاهيم الجمالية ، ومحاولات تدويب ما بين العلوم والفنون من تمايز ، والشك أيضا إذا كان من الواجب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الحرف اليدوية - عادت الأمور إلى التداخل والاختلاط مرة أخرى . بما يؤذن بإعادة تعريف مصطلح الفن نفسه ، ثم الفروع مرة أخرى في تصنيف الفنون على هذا الأسس .

● وربما بدا للوهلة الأولى أن عنوان هذا المدد من وفصوله (الأدب والفنون) يضمن تكرسا ما للفرقة بين الأدب والفنون ، في حين أن الأدب يستمتع في أذهان الخاصة والعامة بكل جدارة بصفة الفن . لكن الحقيقة أن هذا التكرس غير مقصود إليه مطلقا ، وإنما كان أفراد الأدب - بكل أجناسه وأشكاله المختلفة - عن الفنون في هذا السياق مجرد طرح لإشكالية تستهدف التوحيد لا التفريق ؛ أي الكشف عن الدائرة العامة التي تجمع بين الأدب بوصفه فنا لغويا (أو كلاميا) والفنون الأخرى غير اللغوية ، وعن الشخصيات الجوهرية والعلاقات العميقة التي تجمع بينه وبينها .

وفي هذا الإطار من التصور لوضع الأدب بين الفنون الأخرى يأتي المقال الثاني في هذا المدد لكي يناقش والعلاقات المبهجة بين الأدب والفنون الأخرى . ويتناول يوزف شترليكا - صاحب هذه الدراسة - من تصور عام يلخص في وقت واحد ما يستمتع به كل فن من الفنون من استقلال ذاتي ومن تبادل للتأثير والتأثر بينه وبين الفنون الأخرى . وهذا التأثير - في رأيه - يختلف من حيث درجته من حالة إلى أخرى ، ومن عصر إلى عصر . وقد تكفلت دراسات كثيرة بفحص ما حدث عبر التاريخ من حالات التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، وبين الأدب والفنون التشكيلية . على أن التفاعل المتبادل بين الفنون - مهما بلغ مداه - لن يُلغى استقلال كل فن على حدة . وقد خُبرت دراسات أخرى إلى أن الجسر الحقيقي بين الفنون يتمثل في وحدة المناخ التي تشمل الفنون المظرقة . لكن القول بوحدة المناخ يبدو غير كاف لشك العلاقة بين الفنون المختلفة ؛ للموسيقى - مثلا - أن تتضمن زمانا آخر غير الزمان الذي تحققه القطعة الموسيقية ؛ أي أن الزمان في الموسيقى لا يبرز في الموسيقى على النحو الذي يعرض به في الأدب .

ويرى شترليكا أن السؤال المبدئي الذي يلوح هنا على المستوى المبهج ينصب على مدى إمكان قيام وشائج مشتركة حقيقية وبالغة العمق بين أفراد الفنون المختلفة ، تعمل عمل القوة المحركة التي تنشأ عنها ألوان من التناظر الحقيقي . وعلى الرغم من ظهور بدايات مغرقة في هذا الاتجاه

فإن الحاجة تظل ماسة إلى دراسة تاريخية مقارنة للفنون ، تحمل هذه المشكلات على نحو جامع . (ويمكننا أن نعد ما أشار إليه المقال الأول من هذا العدد من محاولات عبر التاريخ لتصنيف الفنون مهاد طيبا لكل هذه الدراسة التاريخية المقارنة) . ومن الناحية النظرية يتخصص لب الموضوع في أن الأعمال الفنية التي تظهر في المكان ، وكذلك الأعمال الموسيقية والأدبية التي تظهر في الزمان ، تعبر جميعها عن شيء كامن في النفس الإنسانية . أما إذا أردنا أن نستع - من الناحية المنهجية التقنية - بتضاريف الفنون لصالح علم الأدب ، فليس من الضروري أن تنتهي فوراً إلى نسق عام يشمل كل الفنون المختلفة . فالعالم المتخصص في علم الأدب يمكن أن يتغنى بالفنون المجاورة للأدب ، بل بموضوعات الحرفية المختلفة كذلك ، نظراً لكونها تكشف عن التحولات العام لمعاصر معينة ، وللأشكال التي تعبر عنها .

● وعند هذا المدى يمكننا أن نتمثل إشكالية العلاقة بين الفنون على مستويين ؛ مستوى يتعلق بفكرة المناخ العام الذي يشمل المبدعات الفنية على اختلاف أنواعها ؛ ومستوى يتعلق بطرائق التعبير . وهذا ما يسمح بدراسة هذه العلاقة بين الفنون في حبة زمنية بعيداً أو عصر بعينه ، وفي بيئة محددة ، كما يسمح بدراستها في الوقت نفسه دون التقيد بالظروف الزمانية والمكانية .

والمقال الثالث في هذا العدد كتبه جسيكا برنز بيكورينو P. Picorino . بعنوان «إحياء الصور . . . وقلم له محمد حنا بمقدمة ضافية من التصوير والشعر الإنجليزي الحديث» ، انطلق فيها من نظرة تستوعب الإشكالية في مستوياتها في وقت واحد .

والحق أن التمهيد الذي كتبه حنا يمكن أن يعد مقالا فائداً بدهائه ؛ وفيه يتوقف الكاتب عند تيار «المودرنية» ، فيتحدث عن المهادر المعرفية والطاقات التي قامت على أسسها المودرنية ، وكيف تزامنت لتحليها في الشعر وفي الفنون التشكيلية .

في الحقبة التي بسطت المودرنية فيها جناحها على الإبداع الأدبي والفني كانت أوروبا قد دخلت في عصر جديد ، أصبح الإنسان فيه مجرد فرد يبعث في مجتمعه بالغ التقييد ، ولم يعد سيد الكون كما كان يعتقد في نفسه من قبل . وفي هذه الحقبة برزت الفلسفات التي تدعو إلى تحرير الإنسان من الدين ، كلفسفة نيتشه ، وتوافق معها انتصار مرمق هائل ، فضلاً عن الكشف العلمي ، وارتفاع الدعوة إلى التغيير في الأوضاع الاجتماعية والثقافية . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على الثبات والتجزئة تتراجع ، وتحل محلها صورة جديدة ، تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات ، وأحياناً الفوضى .

وكان من الطبيعي - كما يرى حنا - أن يتعكس هذا كله في الفنون البصرية والسمعية والأدبية ، فكانت ظاهرة التقارب الشديد بين شق الفنون ، لا في الرؤى فحسب ، بل في أساليب البناء وطرائق التعبير كذلك . وفي مجال الشعر كان قد رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود في التصوير ، والتمسك بناصر التغيير لما هو مألوف ، وتحقيق الدنيانية ، واستخدام الأصوات المتعددة ، والتوسل بالرمز ، على نحو جعل من القصيدة مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة المرسومة .

ثم يعود الشعر في هذه المرحلة ليشترك الفنون البصرية الأخرى في سمة عامة ، هي الثورة على مفهوم المحاكاة ، التي كانت قد حولت المطلق إلى متلق سلبي . وهكذا اتهم المحدثون من الصوريين إلى تبنى بنيان التغيير والدنيانية وشمولية النظرة . ومن هنا جاء فهمهم للاستعارة بوصفها مركباً زمنياً ، ومخاطبهم للعلاقات اللغوية المستقرة ، ولخطيئة القصيدة ، وانحماهم بالنظام الداخلي للقصيدة ، الذي لا يتأتى للشاعر إلا بعد تأمل طويل للموضوع ، والاعتماد على الإيقاع الناتج من الكلمات ، لا من الأوزان والقوافي ، وتأكيده الجانب الحسي ، بحيث لا يتفصل الفكر عن الشعور .

ثم يأتي مقال بيكورينو ليفتح بنا عند حالة بارزة ومشهورة من حالات تأثير الشعر المحدث بالتأثير الفني الذي هيمن على الفن التشكيلي في زمنه ، متمثلة في تأثير الشاعر إيزرا باوند بالندوة التكميلية .

لقد وضعت التكميلية فكرة المحاكاة حين تنسج إلى محاكاة الطبيعة ، واستبدلت بها محاكاة عملية الإدراك الحسي نفسها ، معتمدة في إنجازها الفني على التفاعل الدينامي بين المعطيات البصرية والدلن التجريدي . وقد عمل باوند على نقل هذا المفهوم إلى الشعر ، وأكد ضرورة أن تقدم اللغة المجازية علاقات جديدة ، تقوم على الكناية . ورفض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر . وقد أصبح المجاز لديه علاقة بين مسطحات مختلفة متداخلة ، كما أصبحت الصورة ذات دلالة متغيرة . تقوم على التركيب الذهني والشعوري بين عناصر متباينة ، لا يوجد بينها سوى ذات الشاعر . وحل هذا النحو أصبحت القصيدة: لدى باوند عرضاً للحياة الواحية للشاعر في نحو لائها الدرامية الدائمة ، وكأها لوحة تكميلية مركبة من عدة أسطح . والمثال الذي قدمت بيكورينو على ذلك هو الشئد الرابع والسبعون لباوند ؛ إذ تجمع فيه التماثلات التجريدية ، والانطباعات الحسية المباشرة ، والذكريات المسندة من حياة الشاعر ومن قراءاته . وفي هذه القصيدة يتمثل نوع من التمزق للكان والزمان ، مع الإحالة إلى أشياء خارج القصيدة ، واستخدام مفردات من لغات أجنبية عن اللغة الإنجليزية . في نحو يتضح فيه اتساع نطاق اهتمامات الشاعر ، وتتنوع مصادره ، وتعقد تركيبه اللغوي

● وفي مسار مشابه تحركت بعد ذلك في هذا العدد دراسة محمد حافظ دياب من «جماليات اللون في القصيدة العربية» . فالألوان تشكل مجموعة من المفردات الأساسية في لغة فن التصوير . ولكنها تقل في الوقت نفسه مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر والأديب بعمامة . وهي بذلك تحتل مساحة من الأرض المشتركة بين فئتين جرى العرف في التصنيف العام للفنون على التمييز بينها .

هل للألوان جماليات خاصة في الخيال الشعري ؟

بهذا السؤال يستهل الكاتب مقالته . وهو في سبيل الإجابة عنه يحاول أن يجدد رؤيته للغة اللون من خلال فهمين لما : الأول ، بوصفها بيئة

بين الدوال اللونية ومملولها . ومن ثم راح الباحث يلقى بعض الضوء على المحاولات التي استهدفت توظيف اللون وتطور مراحلها في الخطاب الشعري ، فتحدث عن توظيف الدوال اللونية في سيرة التطهر بالمعنى الصوفي وفقا لتقاليد المصور الوسطى الشعرية ، وكيف وظف الكلاسيكيون الألوان بما لا يخرج بهم عن المخاطر ، في حين خدمت الإحالة إلى اللون لدى الرومانيين لشاعرهم الذاتية ، فكانوا يجمعونها على دواله ، مع الاحتفاظ لها بقدر من شخصيتها واستقلالها . وفي حين بحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، ابتعد الشعراء الواقعيون عن المنحى الطبيعي ، عندما قاموا بتوظيف الألوان بطريقة أقل صراخا وأقل طبيعية . أما الرمزيون فلم يقبضوا وزنا للشائبة التي ذهب إليها الرومانيون بين دوال الألوان والذات ، من متعلق أن إدراكهم لهذه الدوال كان في الوقت نفسه إدراكا لذاتهم .

وعلى الرغم مما أشار إليه الباحث من صعوبة استقراء توظيف الدوال اللونية في الخطاب الشعري فإنه يتوقف عند مستويات ثلاثة من التوظيف لها تمايزها ، تمثل في هويتها المعجمية ، وهويتها البلاغية ، وهويتها الأثرية وبيولوجية .

وفي ضوء هذا التمهيد النظري ينتقل الباحث إلى الحديث عن جماليات اللون في القصيدة العربية ، فيشير إلى موروث الشعر العربي وما فيه من وفرة في توظيف اللون على نحو أدى إلى « سجنه » فيما يسمى بالأسلوب ، أو إلى « تجديده » في اللغة الشعرية . أما القصيدة العربية الحديثة - فيما يرى الباحث - فقد كانت على العكس من ذلك ؛ إذ شهدت احتفالا بجماليات اللون في كل اتجاه ، وعلى كل المستويات . وقد ظلت شواهد هذا الاحتفال - فيما يرى الباحث - في أمور أربعة : أولا ، الانتقال في توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤية المركبة ؛ وثانيا ، الانتقال بوظيفة اللون من حدود التجريد إلى منطقة التجسيد في التشكيل الدرامي ؛ في الحدث ، والإيقاع ، والحوار ، والطابع ، والمزج ، كسرا لتجميع التراكيب للمعطيات الشعرية ، وتحقيقا لنمو رؤى متراكب ، وثالثها ، تدوير طاقة المحاولات الصوتية للدوال اللونية ؛ ورابعها ، رفض الإكفافة في المعجم الدال لهذه الدوال ، بفتح استماعه للعلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجمجمة العربية والتاريخ .

وكما اتخذت بيكوريثو من شعر إزرا باوند نموذجاً تجريبياً ، كذلك اتخذ دياب هنا نموذجاً التجريبي من شعر الشاعر المصري المعاصر محمد عفيفي مطر .

● ولكن هل خلا الشعر العربي القديم حقا من التعامل مع الألوان على مستويات دلالية خالفة للمعرف وموجهة برؤية الشاعر الخاصة للأشياء ؟

هنا تأتي دراسة محمد عبد المطلب عن « شاعرية الألوان عند امرئ القيس » . وهي في مستهلها تقف بنا على طبيعة الصور التي رسمها امرؤ القيس - شاعر الجاهلية الأشهر - في شعره . وكيف أنها ذات طبيعة مزدوجة . كان امرؤ القيس يحمل - من جهة - على تجسيد صورة بعضهما بعام الأشياء ، ويحاول - من جهة أخرى - الأسلاخ من واقعها إلى نوع من التصور الفني الذي يلعب فيه اللون دوراً مؤثراً ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأول . ومن ثم يتوقف فهما لبعض جوانب شعر امرئ القيس على إدراكنا لكيفية غرسه الألوان في سياقات تمبيرية ، تشكلت من خلالها المواقف الأساسية لبعض أشعاره .

وبديدا لا يكتفى - فيما يرى الباحث - أن تؤكد قيام تصور كل لدى امرئ القيس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أنه كان يمتلك قدرة على الإكفافة من هذه التجليات على نحو يتيح لنا كثيرا من التوليدات والتفسيرات التي تأخذ بأبديتها إلى الدلالة الحقيقية لصياغة الشعرية .

ولعل أكبر صعوبة تواجهنا ونحن بصدد الكشف عن تجليات اللون عند امرئ القيس هي أن الألوان عنده ليست محددة الدلالة أحيانا ؛ فقد يستخدم الأبيض أو الأسود أو غيرها من الألوان دون أن يعنى بذلك مملول اللون ذاته ، بل قد يرِد اللون عنده دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنه يقصد به انعدام اللون .

هل أن تتبع اللون في نتائج الشاعر يبرز له عالما ، حدوده المرأة ، والحمر ، والقرص ، والمطر . وقد تأتى بمذللتي توحيات هنا أوهناك ، لكنها تنزل في النهاية إلى تلك الحماوس الأربعة ، التي تشكل عالم امرئ القيس على إطلاقه . والشاعر يستخدم في شعره طائفة من الألوان ، بأن في مقلتها الأسود فالأبيض فيما بينها ، ثم الأخضر والأحمر ، ثم الأزرق والأصفر . وهو يستخدم أحيانا في صور جزئية ، وفي أحيان أخرى في صورة عملة ذات طبيعة ثنائية أو ثلاثية ، وبخاصة عندما يتحدث عن المرأة في أحوالها المختلفة . والوقوف عند هذا كله من شأنه أن يكشف - فيما يرى الباحث - عن عدم انفصال عالم الألوان عند الشاعر عن عالمه الشعري بعمامة ، كما يكشف عن اتصال هذا العالم اتصالا فنيا ينسلخ فيه الشاعر عن الرؤية المطلقة إلى رؤية خاصة ، يعيد فيها خلق هذا الواقع خلقا جديدا يجعله متشبهاً بلون دونه غيره . ويكاد يكون اختراق اللغة وخلخلتها مواضعها من أبرز عيذات هذا العالم ، حتى ليتمكن القول إنه خلق نفسه معجبا خاصا ، ليس في اختيار فرداته فحسب ، بل أيضا في تعليق هذه المفردات وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل المقدمة يفتون من بعض تجليات الشعرية موقف الرقص .

● ولأن نطل مجموعة الدراسات السابقة تتحرك في مستوى الأعمال الفنية المختلفة في صورها المتجزئة . ولكن إذا كانت الألفية العظمى من الدراسات التي تناولت ما بين القرون المختلفة من علاقة وتفاعل قد تحركت على مستوى هذه الصورة المتجزئة فإن هناك اتجاهات أخرى يتحرك على مستوى مغاير ، ويشكل عموما من عوار هذا العدد ، وأغنى بملك تناول الظاهرة الإبداعية في القنون ، أو ما يمكن أن نسميه ديناميات الإبداع .

وهنا تأتي دراسة يحيى الرخاوي عن « الإيقاع ونض الإبداع » ، وفيه يجد الباحث متعلقه بأنه شخصي خبراني ، تتحدد أبعادها من ممارسة الباحث في الـ Art of Healing ، أو ما يسميه فن الماكياج العلاجي ، ومن محاولاته في مجال القص والشعر والتنظير في مجال علم

السيكوباتولوجي، وعوامله النفسية. فالنتاج الإبداعي (والإبداع الأمل واحد من أشكاله) هو - من هذا المنظور - الصورة المحورية الرمزية لعملية الحركة المتناوبة، التي يظل عليها التركيب البشري، والتي تشمل في أحد أطوارها تفكيكا، يهدف إلى إعادة التنسيق على مستوى أعلى، وذلك من خلال الاستمرار في نقل المعلومات الورودة والكتيبة تحتلا تدريجيا متصاعدا. ويستخدم المنع معلوماته بطرق عدة؛ أهمها - هنا - الحلم والإبداع. وإذا كان الحلم يحاول دائما أن يعيد التنظيم، ويُحكم التناغم، ويمزج التعلم في حالة من الوعي (البديل) النشاط، فإن الإبداع يقوم بالمعالجة نفسها، سوى أنه ليس دوريا بالضرورة، كما أنه يتم بقصد إرادي بشكل ما، وفي حالة - وهي نادرة - .

ويرى الباحث أننا إذا تابع مسار الفرد (الإنسان) في دورات نموه ونفقات تغيره الكيفي، ونقبس عليها نمونه تاريخيا، ثم نتخزنها في دورات حلمه، ثم نشاهدنا في إنتاجه الإبداعي، في الأدب والفن مثلا، إنما نواجه قانونا عاما له صور مختلفة من التطبيق. ففي الحلم - على سبيل المثال - يتم التحريك والتفخلة، وتناثر المعلومات والكيانات المكونة للذات (المنع). ولأننا أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللذين يمكن أن نواجههما لو أن الحلم استطاع أن يرصد هذا المستوى من الحلم. لكنه ما إن يحاول الإنسكاب بها، لإعلانها أو حكايتها أو تسجيلها (حتى لنفسه)، حتى يؤول منها ما يسمى «حلميا»، على نحو ما شاع عند الناس والمفسرين. وهذا التأليف يختلف أصالة وتزييفا ولغا لدرجة وصاية نوع التفكير البسيط على عملية إبداع الحلم من المادة المتاحة. والإبداع حتم حيوي (بيولوجي) وحياتي (وجودي)؛ فهذا ما تؤكد الظاهرة البشرية ومسارها في تاريخها النوعي والفرد. والإبداع ينبع من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية التي تسمح باستيعاب التنشيط البشري (بل باستدلاله لاستيعابه)؛ إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعي، ومتناقضات الوجود الداخلي والخارجي (معا) بطريقة جدلية، تلحق الجديد في كل مجال بما يلائمه.

وهكذا يلتقي الشعر من حيث هو إبداع بالحلم في الإيقاع المنظم، والجبرعة المكثفة، والتنشيط المحرك، واللغة العيانية/الفهومية معا. والشعر كالحلم عند «بونج»؛ فهو بديل كشفي ونوري لواقع داخلي وخارجي، يتمدد باستمراره وجوده.

وإذا كانت الرواية غير الشعر، من حيث طول النص، وتضاريف الأحداث وتسلسلها، فإنها مثله من حيث إنها بسط لاستيعاب مسئول وكلاهما دلال، يتخلل من مادة حية مستترة حليقة وحملا (وليست من نسج الخيال الوحي إلا في العمل الضعيف). ويكون العمل الروائي واقعا بقدر ما هو موضوعي؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وثاقوية دور «الخيال» (بالمعنى السلبى) لصالح عمل الولاة الإبداعية مباشرة من هذا الحشد الزاخر في عالم الواقع الداخلي (الذي هو الواقع الخارجي/التاريخي بشكل ما).

● واستنتجنا لهذا الاتجاه العام في التحويل إلى التجربة الشخصية بما لها من حيوية وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات تؤكد ديناميتها ونفها لكل ما هو ثابت ومتجدد، تأتي دراسة طارئة على حسن من دور الفنون في راب فصوله التخلف، وإن كانت تتخذ وجهة أخرى نقدية للأوضاع التي انتهت إليها حصار العلوم المعاصرة.

هذه الدراسة تصف العلوم الإنسانية والبيولوجية وعلوم الطب بالتخلف، على الرغم من الإنجازات الواسعة التي حققتها. وفي مجال الطب على التحسين يشير الكاتب إلى أن هناك عددا متزايدا من الناس في معقل بلاد أقصى التقدم الطبي قد أخذوا ينصرفون عن هذا الطب، كما احترقت ميعة الصحة العالمية بمعجز هذا الطب الحديث من مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين، فكان أن اتخذت قرارات لها دلالتها، تشجع فيها الطرق الأخرى الموازية في العلاج، التي تشمل عليها الممارف والحكم والفنون الشعبية، كما تشجع على إعادة النظر، وممارسة معارف الطب العربي واليوناني والمهندسي والصيني القديم.

وهذه الأزمة في مجال الطب توازينا أزمة أخرى في علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس. وتسود هذه العلوم جميعا ظاهرة واحدة، تتمثل في البعد عن فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها، وتكرار خط القوة المتصاعدة كآلية وتقنيها وزيادة في الطغفان. وفي مقابل ذلك نجد المنهج العلمي الذي سيطر حتى مطلع القرن العشرين، والذي اعتمد على التجزئة والعزل والتثبيت، قد فبرته دراسات العلماء في مجال علم الطبيعة وعلوم المادة. لقد أرغمت المادة عليها على قبول الحركة والإبداع، ومقاهيم تأثير الناظر على المنظور، والمحيط، ومعضلات التضائل، والتكامل، وغيرها من المقاهيم التي كانت تعد غريبة على العلماء، لكنونها - في زعمهم - غير علمية!

هذه المقاهيم التي وصل إليها علماء المادة عبر قرون لم تكن أبدا غريبة على الفاتنين، كتابا أو شعراء أو تشكيكين، وعلى الأخص موسيقيين، كما لم تكن غريبة على أهل الحكمة في أي مكان أو زمان.

إن الحل - فيدري الكاتب - يكمن في المعرفة المتكاملة، التي تتحقق فيها إمكانية التناغم والطبيعي مع القوى الجذرية الأولية، أو المقاهيم الأساسية والأبدية، من طريق اشتراك أقصى المنع مما في مرحلة الوعي الحسي؛ وهو ما لا يحققه العلم المتأمد على التثبيت والتجزئة والعزل. ومن ثم يصبح ملاة البشرية الأخير هو علوم المادة والكون، أي العلوم التي تحولت إلى فن حليف للفن، أو إلى فن علمي جديد، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها كيف ينظر إلى المصير، الإنسان، بوصفه كيانا حيا نابضا ومتكاملا، يمارس وعي العقل وعي القلب معا.

إن نقى الكاتب لمصفاات التثبيت والتجزئة والعزل عن الفنون المختلفة، واعتماد صفات المرونة والتغير والحيوية والشمولية لها، يوشك أن يكون تأكيداً للمصفاات الجوهرية، لا لفن الموسيقى والدراما فيحسب، بل لفنون الأدب والفنون التشكيلية وغيرها من الفنون.

● وإذا كنا قد رأينا لدى هنان (وإزرا ياروند ضمنا) كيف انتهى الشعر الحديث إلى تأكيد هذه الخصائص، فإن عواطف عبد الكريم نعتلنا في مفاهاة تعدد الصوت في الموسيقى؛ إلى ذلك الفن الذي يقال إن سائر الفنون تطمع إلى مساهمة. وهي تسجيل - في مستهل استعراضها التاريخي لتطور التكاليف الموسيقي - كيف أن إبداع المؤلفات الموسيقية يتحقق عن طريق تنظيم العلاقات التجمعية الإيقاعية بين النحن

و «المارموني» ، وكيف أن هذا التنظيم يتم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية ، التي تنظم في إطار بنائي معين . وبعد ذلك تشرع الكتابة في بيان أنواع التآليف الموسيقية المختلفة ؛ ولأن جانب التآليف أحادي الصوت mono-phonie هناك التآليف الذي يشتمل على مجموعة من الأصوات المجانسة home-phonie ، والتآليف متعددة الصوتيات poly-phonie ؛ وهي أنواع غالبا ما تتمثل في إطار العمل الموسيقى الواحد ، ولكن بنسب مختلفة .

ثم تأخذ الكتابة في استعراض التطور التاريخي للنوع الموسيقى الأخير بوصفه أكثر الأنواع تركيا ، على نحو يجعله المركز الأساسى فى التآليف الموسيقى السيمفونى . وهنا تقرر الكتابة أن المهارات الفنية قد عتبت بالتعبير الموسيقى الإيضاحى ، ولم تلتفت إلى التعبير «الكوتريبتى» متعدد الأصوات إلا في صورة جزئية ، على نحو ما عرف لدى الإفريق ، ثم فى العصور الوسطى نتيجة لاهتمام الكنيسة بهذا النوع من الموسيقى ، وعلى نحو ما يظهر لدى منظرى الموسيقى العرب القدامى ، أمثال الفارابى وابن سينا والإزمعى . لكن هذا الاهتمام المحدود نسبيا قد شكل بدايات تطورت بعد ذلك فى القرن السادس عشر ، واستمر تطورها حتى القرن العشرين ، وانعكس أثرها فى كثير من الأعمال الأدبية الحديثة . «وتعدد الأصوات» فى الفصيلة الحديثة والرواية الحديثة ، وتعدد المستويات فى منجزات فن التصوير الحديث ، إنما يعكسان شيئا من هذا التأثير .

● ثم تأتى دراسة محمد حماد فضل تحت عنوان «بين الأدب والموسيقى» فتتحرك فى أذهانتنا - جزئيا - بعض المداخل والأفكار التي صادفناها لدى كل من يحيى الزخاوى وطاهر حلى حسن فى مقالتيهما السابقتين .

فى هذا المقال يعرض الكاتب لتأليف تطبيق المصباح العلمى على ظاهرة الإبداع الفنى فى كل من الموسيقى والأدب ، ثم يعرض للمدخلين الرئيسيين اللذين بعثت عليهما الدراسة النفسية هذه الظاهرة . وأول هذين المدخلين يعرض للفرد المدعى من خلال تتبع حياته النفسية ، ثم رصد القدرات العقلية والسمات المزاجية له ، ثم درس ما يتوارى من وثائق تاريخية صدرت عنه أو سجلها غيره . أما المدخل الثانى فيعرض فيه الدارس النشاط النفسى للمبدع . وقد توقف الباحث بيشء من التفصيل عند بعض الدراسات التي تتصل بهذه المدخلين ، ثم انتقل من ذلك إلى الحديث عن المراحل التي مر بها ولادة العمل الفنى ، منها إلى حقيقة أن لكل عمل فنى «ماضيا» فى حيلة صاحبه ، يتحرك فى نفسه عندما يستولى عليه انفعال عميق وشامل ، وعند ذلك ينطلق العمل من مرحلة اللاوعى إلى مرحلة عقلية واعية . لكن شرح العملية الإبداعية على المستوى النفسى لم يكن هدف الكاتب الأخير . ذلك أن مشكلته الأساسية التي يتحرك نحوها إنما تتمثل على وجه التحديد فى تبيان المصدر الجامع والمؤلف بين الأدب والموسيقى ، أو بين الكلمة حين ترتفع باللحن أو حين تصبح لحنا موسيقيا . وهو فى سبيل ذلك يتجه إلى معطيات علم الفسيولوجى ، حيث يعرض للمخلفة التشريحية لوظيفة اللغة ، ليدرك أن للمناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة تشتمل فى نصف المخ الأيسر عند غالبية الأفراد الذين يستخدمون اليد اليمنى للكتابة ، وعكس ذلك عند من يستخدمون اليد اليسرى . وتعرض هذه الظاهرة تحت عنوان «سيادة نصف المخ الأيسر» . أما المخلفة التشريحية لوظيفة الموسيقى - كما يذكر تقليدا - فهي أكثر تعقيدا ؛ إذ إن إدراك الموسيقى يتحقق فى النصف الأيمن من المخ ، وكذلك أدمعها . وهنا تكشف الملاحظة عن الفارق فى الأداء اللغوى للكلمة الملحة موسيقيا ، والكلمة المؤداة دون تلحين .

فلذا وإنتهى الباحث من شرح هذه الملاحظة الدقيقة راح يعرض لأوجه التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، فتوقف عند المؤرخين الذين يسجلون توأكب مراحل التطور فى كلا الفنون عبر العصور . مينا كيف كان الشكل الموسيقى السيمفونى بالنسبة للرواين ومؤثر فى عناصر البناء الروائى ، وكيف انعكس قالب الخوالات فى الموسيقى الغربية فى بعض الكتابات الأدبية . وفى هذا السياق يعرض الباحث أبعار العلاقة بين طبيعة اللغة العربية وموسيقى الشعر ، ومحاول هذه الموسيقى مع الإيقاعات المركبة ، التي تتميز بها الموسيقى الشرقية .

● وتقدون دراسة محمد حماد فضل إلى دراسة أخرى لكراولين ووبرتس فينل تحت عنوان «دوستوكوفش والترجمة الأوبرالية : الأنف» . ذلك أن هذه الدراسة تعالج كذلك الصعوبات التي تنشأ عند ترجمة النص اللفظي (ليروتى) لإحدى الأوبرات . وترى صاحبة الدراسة أن ترجمة الليروتى تقتضى فحص قضيتين ترتبطان بالترجمة : أولاها ، الإعداد adaptation ، أى ترجمة عمل أبنى (قصبة ، قصيدة ، دراما .. الخ) إلى المسرح الأوبرالى . وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالى - وقد لا يكون - فى اللغة نفسها التي كتب بها النص الأصل ؛ وثانيها ، مشكلة ترجمة النص الأوبرالى من لغة إلى أخرى .

ومن خلال نص أوبرا «الألف» لدميتري شوستاكوفيتش ، الممد عن قصة قصيرة بعنوان «الألف» لجوجول ، تعرض الباحثة للمصعوبات التي يواجهها معد الأوبرا أو مترجمها ، لاسيا أن الليروتى يحتاج إلى الإيجاز الشديد ، نظرا للفروق بين نطق الكلمة والأداء الموسيقى من حيث الزمن . هذا فضلا عن أن اللبدا الأساسى للترجمة الأوبرالية هو أنها ينبغي أن تقوم دائما على أساس تحليل المقودة الموسيقية ، فلا تعاد كتابة الموسيقى لكي تتلامح مع النص المترجم ، بل ينبغي أن تتوافق الترجمة مع الموسيقى . وفى هذه الحالة يحدث حكاى ما يحدث عند تأليف لحن الأوبرا لأول مرة . ومن ثم يواجه المترجم صعوبات جمة ؛ إذ يحتاج إليه - على كل سطر يترجمه - أن يعبر على جملة معادلة فى اللغة التي يترجم إليها ، بحيث تحفظ بمعنى النص الأصل ، وعند مقاطعه ، وقايتها .

ومن خلال ترجمة نص جوجول إلى نص أوبرالى فى الروسية ، وترجمته من الروسية إلى الإنجليزية ، تناقش الباحثة عددا من المشكلات النصفية ، مستندة فى ذلك إلى بعض الأمثلة ، التي رأيت فى ترجمتها الإنجليزية قصورا - على نحو أو آخر - عن النص الأصل .

● وإذا كانت الدراسات السابقة قد ألقت بتصفين الفنون وبالمصطلحات الجوهرية المشتركة بين هذه الفنون ، والمحركات النفسية لإبداعها ، كما تعرضت لعلاقات التأثير والتأثر بين الأدب والتصوير ، والأدب والفنون التشكيلية ، والأدب والموسيقى ، والأدب والأوبرا - فإن الدراسة الأخيرة فى هذا المدد ، التي كتبها يحيى عبد القواب بعنوان «فن الباليه والأدب» تتناول العلاقة المتشابهة بينهما .

إن قدراً كبيراً من عروض الباليه يعتمد على نصوص أدبية ؛ وهذا من شأنه أن ينشئ عدداً من المشكلات الحاصلة بترجمة اللغة في الأدب إلى حركة في الباليه . وقد تتبع الكاتب التطور التاريخي لهذه العلاقة ، معينا أزمته ازدهارها وألوانها ، والأسباب التاريخية والفنية التي حدثت صمود الخط البيان لهذه العلاقة أو هبوطه .

لكن هناك جانباً آخر يربط بين الأدب والباليه ، ويتمثل في «السيناريو» الذي يعد فيه العمل ، قبل أن يمر بمراحل الإعداد الموسيقي والتصميم الحركي والكوريوجرافيا ، وتصميم الديكوره والملابس وغيرها . ويبدأ هذا السيناريو على صورة مشروع قابل للتعديل ، يضع فيه الكاتب تصوره للأحداث الرئيسية ، وللصراع الأساسي الذي يبرزه العرض ، وتطور هذا الصراع ، كما يرسم ملامح الشخصيات الفكرية والنفسية . ويقترب مفهوم هذا البناء الفني من مفهوم البناء الدرامي في المسرح ، كما يتداخل في الوقت نفسه مع مجال فني آخر هو الموسيقى ؛ إذ يستعاض في الباليه عن التعبير اللفظي بإبراز حدة الانفعال أو هدوئها عن طريق التغيير في سرعة الحركة والإيقاع .

وعلى الرغم من التشابك الواضح بين مفهوم البناء الدرامي في الباليه ومثيله في الفنون الأخرى فإنه يحتفظ لنفسه بسمته الخاصة ، التي تتمثل في اعتماده الحركة في الفراغ أساساً وأداة للتعبير ، تتحدد عن طريقها القيمة الفنية للعرض ، ويتجسد المضمون من خلالها ، متضافرة بلاشك مع العناصر الأخرى .

تري هل تتحقق من خلال هذه الدراسات جميعاً تلك المقولة التي ترد الفنون جميعاً إلى عنصر جوهري واحد هو الموسيقى ، أو — على وجه التحديد — الإيقاع ؟

تصنيف الفنون*

ف. تاتاركيفتش**

ترجمة: مجدى وهبة

١. في المصوّر القديم
إن تاريخ تصنيف الفنون أمر معقد لأسباب متعددة أهمها أن مفهوم الفن قد تغير . فإن الفكرة القديمة الكلاسيكية كانت تختلف عن فكرتنا الآن من وجهتين على الأقل :

أولا : لأن الفكرة القديمة لم تهتم بما ينتجه الفن قدر اهتمامها بعملية الإنتاج بالذات وخاصة بالقدرة على الإنتاج ، فكانت دائما مثلا تشير إلى مهارة المصوّر أكثر مما تشير إلى الصورة نفسها .

وثانيا : أنها لم تكن تشمل المهارة « الفنية » فحسب وإنما تشير كذلك إلى أية مهارة بشرية في إنتاج الأشياء مادامت تعد إنتاجا منظما وعاضدا لقواعد معينة . وهكذا كان نظاما للمناهج المنتظمة في الصنع أو الفعل ، كما كان عمل المعماري أو المثال يطابق هذا التعريف ، بل كان يطابقه أيضا عمل التجار أو التجار لأن كلا من هؤلاء كان يعمل بنفس القدر في حقل الفن ، فكان الفن ، في ضوء هذا ، أمرا عقليا يفترض المعرفة ولم يعتمد قط على الإلهام أو الحدس أو الخيال . وكان هذا هو مفهوم الفن المبرر عنه في مؤلفات العلماء الإغريق والرومان . فقد عرف أرسطو الفن بأنه « القدرة على إنجاز شيء إنجازا معتمدا على الفهم اللائق » . وبعده بعدة قرون فسّر كوينتيليان Quintilianus الفن على أن أساسه المنهج والنظام (via et ordine) . وقال جالينوس : « الفن مجموعة منسقة من القواعد العامة Ars est systema praeceptorum » . أما الفلاسفة (universalium) أما أفلاطون فقد أكد عقلانية الفن بقوله « إن لا أسعى الفن عملا غير عقلاني » . أما الفلاسفة الروائيون فكانوا يعطون أهمية خاصة لمجموعة منسقة وثابتة من القواعد في الفنون ، واقتصروا في تعريف الفن على أنه منظومة . أما أرسطو فقد أبرز فكرة أن المعرفة التي هي أساس للفن ليست سوى معرفة عامة .

عن غيرها من الأساليب الفنية أو التقنية ؛ فكانوا يخلطون بين الفنون الرفيعة والصناعات البدوية ، لاكتناهم أن العمل الذي يقوم به المثال لا يختلف في جوهره عن العمل الذي يقوم به النجار ؛ إذ يتميز كل منهما بصفة واحدة هي الخلق . وعلى ذلك فإن المثال والمصور ، مع كونها يعملان في وسيلتين فئتين مختلفتين بأساليب فنية مختلفة ، لا يشتركان إلا في أمر واحد هو أن إنتاجهما أساسه الخلق . وكذلك الحال بالنسبة للصانع الفني وإنتاجه . ويترتب على ذلك أن أي مفهوم عام من شأنه أن يشمل الفنون الرفيعة لا بد أن يمتد إلى الصناعات الفنية التطبيقية في الوقت نفسه .

وكان الإغريق يعدون العلوم والصناعات الفنية جزءا لا يتجزأ من ميدان الفنون عامة . وكانت علوم الهندسة أو النحو تمثل مجالات من المعرفة أو منظومات عقلانية أساسها القواعد أو مناهج الصنع أو الأداء ؛ فلا شك إذن أنها كانت تندرج تحت مصطلح الفن . أما شيشرون فكان يقسم الفنون إلى تلك التي تدرك الأشياء (أدراكا - anti-

فليس هذا المفهوم القديم للفن غريبا علينا وإن كان يظهر ثانية في يومنا هذا بأسماء مختلفة كالمهارة الفنية ، أو الصنعة (craft) ، أو السدرة أو الحلق (skill) ، أو الأساليب التقنية (technique) وكانت الكلمة اليونانية القديمة للفن هي « تخني » (techné) . ولا شك أن المصطلح الحديث technique أو الأساليب التقنية أو « المهارة الفنية » أقرب دلالة على المفهوم القديم للفن من الكلمة (الإنجليزية أو الفرنسية) الحديثة « art » التي جرى استعمالها الآن على أنها إشارة مختصرة للفنون الرفيعة أو الجميلة . أما قداماء الإغريق فلم يكن لهم مصطلح خاص للفنون الرفيعة أو الجميلة ، أو هم لم يملكوها متميزة

* بحث أجمع في موسوعة تاريخ الأفكار

« Dictionary of the History of Ideas » ، المجلد الأول .

** تاتاركيفتش ف. W. Tatarikiewicz أستاذ بجامعة وارسو وعضو للجمع البولندي للعلوم والآداب ، واستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا (بركل - ١٩٦٧ - ١٩٦٨ .

الفنون الرفيعة أو الجميلة وحده . وأول تصنيف يرجع إلى الفلاسفة السوفسطائيين ؛ وقد نسج على منوالهم أفلاطون وأرسطو والمفكرين في العصور الحديثة والمفكرين الرومان .

١ - أما الفلاسفة السوفسطائيون فكانوا يميزون بين نوعين من الفنون : تلك التي تمارس من أجل نفعها ، وتلك التي تمارس من أجل المتعة التي تقدمها . وبعبارة أخرى كانوا يميزون بين الفنون على أساس ما هو منها ضروري للحياة وما هو منها مصدر للترفيه . وكان هذا التصنيف يلقي قبولاً واسعاً ، أما العصر الهلنستي فقد ظهر فيه هذا المفهوم على نحو أكثر تطوراً ؛ فقد أصاب فيثاغورس إلى الفنون النافعة والممتعة نوعاً ثالثاً هو تلك الفنون التي تمارس من أجل إدراك الكمال . وكان يعلها وفنوناً كاملة ؛ لا ما نسميه بالفنون الرفيعة أو الجميلة وإنما ما نسميه بالعلوم (أي الرياضة أو الفلك مثلاً) .

٢ - أما أفلاطون فكان أساس تصنيفه كون الفنون المختلفة تتصل بأشياء حقيقية بعلاقات مختلفة . فيعضها بأن بأشياء مثبته مثلها يكون الحال بالنسبة لفن العمارة ؛ وبعضها بما يحكيها ، كسها هي الحال بالنسبة لفن التصوير . ولقي هذا التضاد بين الفنون والمتعة والفنون والمحكية ؛ قولاً في العصور القديمة . واستمر الحال على هذا النحو حتى يومنا هذا . وهناك تصنيف آخر لأفلاطون وهو ذلك الذي يميز بين الفنون التي تأتي بما أسماء أشياء حقيقية مثل المعمار ، وتلك التي لا تأتي إلا بالصور أو التماثيل مثل التصوير . هل أنه يلاحظ أنه بالنسبة لأفلاطون لم يختلف هذا التصنيف عن ذلك الذي سبقه ؛ فلما حكاه للنسبة لم يأت إلا بصورة له . أما تصنيف أرسطو للفنون فلم يختلف إلا قليلاً عن ذلك الذي أتى به أفلاطون ؛ فإنه قد ميز بين تلك الفنون التي « تكمل » والطبيعة وتلك التي تحاكيها . وكان هذا التمييز بمثابة صيغة مثل في نظره لتلك التفرقة التي أتى بها أفلاطون .

٣ - أما التصنيف الذي حاز أكثر حظ من الشيوع في الآونة القديمة فكان ذلك الذي يقسم الفنون إلى « حرة » أو « إنسانية » (liberal) ، و « عامية » أو « سوقية » (vulgar) . وكان هذا اختراعاً يرجع أصلاً إلى الإغريق ، وإن كان يعرف عامة في صيغته اللاتينية بالفنون البرالرية (artes liberales) ، والفنون العامة (artes viles) (artes) . ولا شك أن هذا التصنيف يرجع السبب فيه إلى الظروف الاجتماعية في اليونان أكثر من أي تصنيف آخر . وكان أساسه أن بعض الفنون يمتدح إلى جهد جسماني لا يمتدح إليه غيره من الفنون . وهذه تفرقة كان الإغريق يعلقون عليها أهمية كبرى . والسبب في ذلك أنه بمثابة تمييز من المثل العليا لنظام اجتماعي أرسطراطي ، وعن احتقار الإغريق وقتل للعمل الجسماني وتفضيلهم للنشاط الفكري البحت . وهكذا كانت الفنون « البرالرية » ، أو « العقلية » ، وإن تَمَّ مجموعها من الفنون ليست متميزة فحسب ، بل أهم شأنًا من غيرها . ومع ذلك يلاحظ أن الإغريق كانوا يعلون على الهندسة والفلك ضمن الفنون « البرالرية » ، وإن كانا قد أصبحا ينتزعا تحت العلوم في الآونة الحديثة .

وبما لا يمكن الجزم به هو الإشارة إلى أول من ابتكر تصنيف الفنون إلى « لبرالية » و « عامية » ؛ فلا نعرف إلا أسماء بعض المفكرين اللاحقين الذين قد أخذوا بهذا التصنيف . والذي أخذ به بل تطورت

(mo cernunt) وتلك التي تصنها (Academica, II, 7, 22) ، أما اليوم فنطلق على النوع الأول اسم « المعلوم » و « لا الفنون » .

وكانت كلمة art في دلالتها الأصلية تشمل أكثر مما تشمل في وقت هذا ، إلا أنها كانت أيضاً ، وفي الوقت نفسه ، تشمل أقل مما تشملها الآن ؛ لأنها كانت تستبعد الشعر من نطاقها ؛ فكان المظهر الشائع أن الشعر تنصه السمة المميزة للفن ؛ لأنه كان يبدو كأنه لا يخضع للفرع الذي كان يبدو كأنه أمر يتعلق بالإلهام وبقدرة الفرد على الإبداع الفني ؛ فكان الإغريق يرون أن هناك علاقة نسب بين الشعر والنثية أكثر وضوحاً من العلاقة بين الشعر والفن ؛ فالشاعر عندهم كان بمثابة منشئ للملاحم (bard) ، أما للمثالي فكان بمثابة صانع فني خلاق .

وكان الإغريق يُدرجون الموسيقى مع الشعر في مجال الإلهام . فكان هناك في رأيهم شبه صلة نسب بين الفنون ؛ إذ كان كلاماً يندو بها من الإنتاج الصوتي ، وكان لكلهما ما يمكن أن يعد سمة « الملهام » ، بوصفها منبعين من منابع الجلب النفسي . ومن ناحية أخرى كانت طهرسان عارسة مشتركة ؛ لأن الشعر كان يُنشئ أوريكل ، أما الموسيقى فكان يُنشئ عنها البناء ، أي التعبير الصوتي . كما كان كل منهما عنصراً مهماً من عناصر الطغوس السرية للشعائر الدينية آنذاك .

وقبل أن نتحدث فكرة الفن القديمة كان لابد من حدوث أمرين أولاً ؛ إدماج الشعر والموسيقى في الفن (art) في الوقت الذي استُبدت فيه منه العلوم والصناعات البدوية . فالأمر الأول حدث قبل نهاية العصور القديمة ؛ لأن الشعر والموسيقى كان يمكن أن يعدا مُدْجِجين ضمن الفنون بعد كشف قواعدهما مباشرة . وقد حدث ذلك مبكراً فيما يتعلق بالموسيقى ؛ إذ أن الفلاسفة الفيثاغوريين قد اكتشفوا القواعد الرياضية للنواقيص الصوتية أو الانسجام الألحان . ومنذ ذلك عُدَّت الموسيقى فرعاً من المعرفة إلى جانب كونها فناً من الفنون .

أما العصور الكبرى فقد جاءت عند محاولة إدراج الشعر تحت مفهوم الفنون . لقد كانت الخطوة الأولى قد أُنجزت بفضل أفلاطون ؛ لأنه اعترف أن الشعر نوعان ؛ ذلك الشعر الذي ينبع من « السورة الشاعرة » ؛ وذلك الشعر الذي يأتي من المهارة الأدبية ؛ أو بعبارة أخرى ما أسماه بالشعر « الملهامي » وما أسماه بالشعر « التقني » أو الفني ؛ فالثاني في رأيه فن (art) أما الأول فلا يمتدح إلى الفن بصفة . كما أنه لم يعد الفن النوع الأول شراً حقاً . أما أرسطو فقد قام بالخطوة التالية عندما تقدم بعدد كبير من القواعد لنظم الشعر إلى حد أنه هو وخلفاءه لم يتخللهم شك في أن الشعر فن . وهو - على حد قوله - فن « عمائكة » ؛ فإن الشاعر عمَّاء مثله مثل المصور أو أي عمَّاء غيره ؛ (فن الشعر ١٤٦٠ ب ٨) .

وللاحظ على المكس من ذلك أن الصناعات الفنية (crafts) والعلوم (sciences) لم تستبعد من ميدان الفن في العصر الإغريقي الكلاسيكي ، كما أنها لم تستبعد كذلك في العصر المتأخر (الهلنستي) ولا العصور الوسطى ولا عصر النهضة . على أن المفهوم الكلاسيكي القديم للفن بقي في الأذهان أكثر من لقي سنة . وللاحظ أن مفهومنا نحن للفن ما هو إلا ابتكار حديث نسبياً . وفي العصور القديمة كانت هناك محاولات كثيرة لتصنيف الفنون ، وكانت كل هذه المحاولات تصنف الفن بأوسع معانيه غير متصصة على مفهوم

والموسيقى والممثل المسرحي وألعاب القوى . وبذلك عُدَّ الفنون الجميلة ضمن الفنون الصغرى .

٦ - وفي أواخر العصر القديم اضطلع أفلاطون بعمل تصنيف للفنون مرة أخرى . وكان هذا التصنيف يدرج حد الشمول متدا من بين مجموعات خمس من الفنون : (١) تلك الفنون التي تأتي بأشياء ملموسة مثل فن العمارة ؛ (٢) تلك الفنون التي تساعد الطبيعة مثل الطب والزراعة ؛ (٣) تلك الفنون التي تحاكي الطبيعة مثل فن التصوير ؛ (٤) تلك الفنون التي تجلب سلوك الإنسان أو تربيه مثل علوم البلاغة والسياسة ؛ (٥) الفنون الدخنية « البيت » مثل الحفنة . على أن هذا التصنيف الذي يبدو كأنه ينقصه مبدأ لتقسيم (principlum divisionis) ، مبنى على أساس درجة الجوهريّة الكامنة في الفنون ؛ فهو بمثابة نظام سُلمى أو تدرجى (hierarchy) يبدأ بما كان يعدّه أفلاطون مجرد فن مائى ، هو فن العمارة ، وينتهى بالهندسة التي كان يعدّها روحية بحثاً في مغزاها .

وخلاصة القول أن الحضارتين الإغريقية والرومانية عرفتاً مسة تصنيفات على الأقل للفنون وإن كان أغلبها يتعلق به صور مغايرة بعض المغايرة : (١) تصنيف السوفسطائيين المبني على اغراض الفنون ؛ (٢) تصنيف أفلاطون وأرسطو الخاص بالملاقة بين الفن والواقع أو الحقيقة (٣) تصنيف جالينوس الخاص بالجهد الجسماني الذي يتطلبه كل فن من الفنون ؛ (٤) تصنيف كورنيليان المهم بما تولى من الفنون من أشياء (٥) تصنيف فيثرون الخاص بالفهم الموجودة في الفنون ؛ (٦) تصنيف أفلاطون المتعلق بدرجة روحانية كل منها .

وكانت كل هذه التصنيفات بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن متعلقة بالتمييز بين الفنون الرفيعة أو الجميلة المختلفة . ويضاف إلى ذلك أنه لم يبرز أى تصنيف مما ذكرناه للفنون الجميلة بوضوح خاص ، كما أنه لم يحدد تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية (crafts) ، بل على العكس من ذلك ؛ أصبحت الفنون الجميلة بحسب هذه التصنيفات تظهر في أقسام كثيرة ما كانت متضاربة . (أ) لذلك نجد أن الفلاسفة السوفسطائيين قد عدوا العمارة فناً ناعماً في حين أن التصوير في رأيهم لم يكن إلا فناً يمارس من أجل المنة . (ب) أما أفلاطون وأرسطو فقد عدوا العمارة فناً متجهاً والتصوير فناً محاكياً . (ج) أما الفنون « الحرة » أو « الليبرالية » (د) والدائرية « على حد تقسيم الإغريق في عصورهم المتأخرة » فكانت تشمل للموسيقى وعلوم البلاغة ، ولكنها لم تشمل فن العمارة أو التصوير . (هـ) وفي تقسيم كورنيليان عد الرقص والموسيقى فئتين « عظيمين » ، في حين أن الفنون البصرية كانت من الفنون المبدعة (poietic) أو المنجزة (apotelectic) . (و) ولم يعد فيثرون أباً من الفنون « الليبرالية » ضمن الفنون الكبرى (maximae) ، كما عد في الشعر والبلاغة ضمن الفنون الوسطى (mediocres) . أما كل ما عدّا ذلك من الفنون الرفيعة فقد عدّها من الفنون الصغرى (minores) . (ز) وفي تصنيف أفلاطون انقسمت الفنون الرفيعة أو الجميلة بين مجموعته الأولى ومجموعته الثالثة .

ولذلك لم تتناول الحضارة القديمة فكرة إمكان أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون . على أنه قد يوجد نوع من العلاقة بين فهمنا الحديث لكثرة الفنون الجميلة والفهم القديم للفنون « الحرة »

على يده هو جالينوس العالم العليل الذي عاش في القرن الثاني الميلادي . وبعد ذلك أخذ الإغريق يطلقون على الفنون « الليبرالية » اسم الفنون « الدائرية » أو « العامة » . وهذه الكلمة "encyclopaedic" تكاد تكون مرادفة للكلمة الحديثة « موسوعية » و "encyclopaedic" التي ترجع إلى معنى أصل هو « ما يكون دائرة » . والمقصود هنا تلك الدائرة للفنون التي لا بد للإنسان المتخفف من أن يتف عليها . وقد أضاف بعض العلماء القدماء مجموعات أخرى من الفنون إلى تلك التي سميت ليبرالية وعامة ؛ فقد أضاف سينيكا (Seneca) مثلاً تلك الفنون التي تعلم النشء (pueriles) وتلك التي ترفه عن الإنسان (Ludicrae) . ويعلم هذا قد أدمج في الواقع نوعين من التصنيف ؛ تصنيف جالينوس ، وذلك الذي كان الفلاسفة السوفسطائيون قد أتوا به ؛ فكان تصنيفه الرياضي أقرب إلى الكمال وإن كانت تنقصه الوحدة .

٤ - وهناك تصنيف آخر جاء به كورنيليان (Quintilianus) ؛ فهذا العالم الروماني لعلوم البلاغة ، الذي عاش في القرن الأول الميلادي ، قد اعتمد على فكرة أن جأ أرسطو ، وقسم الفنون على أساسها إلى مجموعات ثلاث . في الأولى أدرج تلك التي لا تتصل بدراسة الأشياء ، وأسماعها الفنون « النظرية » ، ومنها - في رأيهِ - الفلك على سبيل المثال . أما للمجموعة الثانية فلم تشمل إلا تلك التي تتألف من فعل أو عمل (actus) يزيده الفنان من غير أن يضيف شيئاً جديداً . وقد أسمى كورنيليان هذه المجموعة بالفنون « العملية » ، فصارها لها مثال الرقص . والمجموعة الثالثة تشمل الفنون التي تأتي بأشياء تبقى حتى بعد ما ينتهي الفنان من عمله ، وأسمى هذه بالفنون المبدعة أو المنتجة (poietic) . وترجع هذه التسمية إلى الفعل اليوناني poiein الذي يعنى « يفعل » أو « ينتج » ، وقد ضرب لها مثال فن التصوير .

وقد وجدت لهذا التصنيف صور مغايرة عدة ؛ فقد أضاف إليه ديونيسيوس ثراكس (Dionysius Thrax) ، وهو أديب من العصر الهلنستي ، مجموعة أسماعها بالفنون « المنجزة » (apotolestic) . وهذه كلمة يرجع معناها إلى فكرة « الإتمام » . ولم تكن هذه إلا تسمية مرادفة للفنون المبدعة (poietic) . أما عالم النحو لوسيوس تاريوس (Lucius Tarrhaeus) فقد أضاف إلى الفنون « المنجزة » مجموعة الفنون « العضوية » أو « الدائرية » (organic) ؛ أي تلك الفنون التي تستخدم أداة (فكلمة organon المايونانية تعنى أداة أوتيسطة) ، وضرب لها بالعرف على النأى مثلاً . وهو بذلك قد أئرى تصنيفها إلا أنه نال من وحدتها في الوقت نفسه .

٥ - أما فيثرون فقد استعان بكثير من التصنيفات التي يرجع أغلبها إلى العرف الإغريقي القديم ، ويشمل ذلك تصنيفاً يبدو على جانب من الطرافة . لقد جعل فيثرون أهمية كل فن من الفنون أساساً لتصنيفه ؛ ولذلك ميز ما أسمعه الفنون الكبرى (aries) (maximae) ، والوسطى (mediocres) ، والصغرى (minores) . وألحق فيثرون بالكبرى فنّي الحرب والسياسة ، ونسب إلى الوسطى الفنون الدخنية البحت ، مثل العلوم بعامة ، والشعر وفن الخطابة . أما المجموعة الثالثة « والصغرى » فألحق بها التصوير والنحت

(armatura)، (٣) الزراعة (agricultura)، (٤) الصيد (vena-tio) (٥) الملاحة (navigatio)، (٦) الطب (medicina)، و (٧) فنون الترفيه (theatrica)، وهذا المفهوم الأخير يتميز به العصور الوسطى بصفة خاصة. ويمكن عدّ هذا التصنيف أهم ما قلصته العصور الوسطى في مجال تصنيف الفنون. ولا شك أن اثنين من هذه الفنون السبعة كانا شهيدين بفنّين رافعين حديثين، هما تزويد الإنسان بالسكن والأدوات (armatura) التي يتضمن فن العمارة، وفنون الترفيه (theatrica) التي لم تظهر في التصنيفات القديمة قبل العصور الوسطى.

وعدت قواعد للموسيقى فبالإضافة لأن أساسها الرياضة، أما الشعر فكان بمثابة نوع من الفلسفة أو النبوة أو الصلاة أو الاعتراف، فلا يدخل إذن في حيز الفن. أما التصوير والنحت فلم يدرجا ضمن الفنون لا الليبرالية منها ولا الميكانيكية، ومع ذلك فقد عدنا من الفنون لكونها غارستين أساسها القواعد. فلماذا لم يذكرها أبدا حينذاك؟ السبب في ذلك أنها لم يكن من الممكن إدراجها إلا ضمن الفنون الميكانيكية التي لا تقبل التوقير إلا في حالة نفعها. أما نفع التصوير والنحت فيبدو أنه يكاد لا يذكر، وأنه غير ذي بال. وهذا ما يبين لنا مدى التغير الذي حدث منذ ذلك العصر؛ فهذان الفنانان الرفيعان اللذان نعددهما من صميم الفن بمعناه الدقيق لم يعبأ بهما الفلاسفة المدرسيون ولم يذكرهما.

٣ - عصر النهضة

إن المفهوم الكلاسيكي للفن والتصنيف التقليدي للفنون قد احتُبط بهما في عصر النهضة؛ فقد كرر الفيلسوف راموس (Ramus) والعالم المعجمي Godenius تعريف جالينوس للفن حرليا. وجاء بندتو فاركي (Benedetto Varchi) في كتابه «في امتياز الفنون» (١٥٤٩) "Della Maggioranza delle arti"، وهو من أهم المراجع في تصنيف الفنون، بتصنيف للفنون قريب من ذلك الذي كان السوفسطائيون قد أتوا به قديما. وقسم الفنون على ذلك التي تتسبب فيها الضرورة أو النفع أو الترفيه أو المتعة: (per necessitas، per utilita e per dilettaazione) كما قسمها أيضا (ناسجا في ذلك على منوال جالينوس) إلى فنون حرة (liberali) وعامية (volgari)، ثم قسمها مرة أخرى مثل كونتيليان إلى نظرية وعملية (fattiue e at-tive)، وإلى مرفهة ومضحكة ومعلمة للنشء (ludicre، gioosce e puerile) كما كان سيكا قد فعل قبله، وإلى تلك التي تستغل الطبيعة وتلك التي لا تستغلها، كما قال أفلاطون، وإلى عظمى وأوساطة (subalterne) (architettoniche) وصغرى أو خاضعة (subalterne) مشيرا بذلك إلى تصنيف شيشرون.

غير أنه يلاحظ أن للفترة التي كانت تمتع بها فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر قد تطورت إلى حد بعيد؛ فأصبحت هذه الفنون تالقات تقديرا أكبر ما كانت الفنون الأخرى تتمتع به بالأمم الذي أدى إلى ضرورة إزادها وتصنيفها معطليا وفلسفيا. ومن أجل ذلك أصبح من الضروري إدراك لا ما يميز بين الفنون والحرف اليدوية والعلوم فحسب بل أيضا إدراك ما يجمع بينها. وكان القيام بهذه المهمة من أعظم إنجازات عصر النهضة؛ فلا يمكن أن يعد ذلك تصنيفا

أو الفنون من أجل الترفيه أو فنون المحاكاة أو الفنون والحجزة أو الإنجازية. ومع ذلك فإن كل هذه المفاهيم القديمة كانت أوسع مجالا من مفهوم الفنون الجميلة الحديث. ويمكن القول إنها كانت في الوقت نفسه تتميز بمجال أفضى من ألقائنا نحن. فكانت تنتمي بعض الفنون والحرة وبعض فنون الترفيه وبعض فنون الإنجاز (لا كلها بطبيعة الحال) إلى تلك المجموعة التي نسميها الآن بالفنون الجميلة. وليست فكرة الحرية أو الترفيه أو المحاكاة أو الإنجازية ضمن الصفات التي نرى ضرورة توافرها في الفنون بمعناها الحديث الأضيق، إلا أن فكرة المحاكاة هي أقرب الصفات إلى ما نقصده الآن بالصفات التي يجب توافرها حتى يكون الفن فنا. ولا شك أن مؤرخ الفكر قد يجد نفسه مضطرا لاستنتاج أن القدماء قد أخذوا في حسابهم كل الاحتمالات المعقولة في تصنيفهم للفنون فيما عدا التقسيم إلى فنون رفيعة وفنون تطبيقية.

٢ - في العصور الوسطى

لقد ورثت العصور الوسطى فكرة الفن القديمة واستخدمتها استخداما نظريا وعمليا، فقد الفن حينذاك بمثابة حالة سلوكية طبيعية وميزة (habitus). لقد عرف القديس توما الإكيني الفن بأنه «تنظيم يأتي به العقل». أما دانز سكوت (Duns Scotus) فقد عرّفه بأنه «الفكرة الصحيحة لما يجب أن يُنسج أو يُنتجج (ars est recta ratio fabricilium (Coj. I, ١, n. 19) بأنه «الحالة أو الاستعداد الفكري للإنتاج المتيق على مبدأ صحيح ars est habitus cum vera ratione factivus» (Opus Oxoniense, I, d. 38, n. ٥). ولاشك أن الفنون في العصور الوسطى كانت تحكمها مبادئ ثابتة وقواعد وضعتها الغالبات الحرفية. ويقول هوجو دي سانت فكتور (Hugo de St. Victor) هذه المناصب: «إن الفن يمكن عدّه لونا من المعرفة التي تتألف من قواعد أوليادية منظمة». «ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit» (Didascalicon, II).

وهكذا كانت هذه الرؤى به للفن السائدة في العصور الوسطى تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة أو الرفيعة. أما الفنون الحرة أو الليبرالية (liberal) فهي التي عدت وقتل فنونا بأسمى معاني الكلمة وأدقها؛ لأن كلمة «فن» إذا جردت من الصفة كانت تعني حينذاك الفن الحر. وكانت الفنون والليبرالية السبعة هي المنطق، والبلاغة، والنحو، والحساب، والمهندسة، والفلك، وقواعد الموسيقى (ومعها علم الصوتيات)؛ وكانت هذه الفنون كلها (بحسب مفهومنا) علوما لا فنونا. ومع ذلك كانت المصدر الوسطى تهتم أيضا بالفنون التي لم تدخل في حيز الفنون الحرة، ولم تميز عن أي احتفال لها لكونها فنونا عامية أو شعبية، وإلّا استمها بالفنون والميكانيكية أو الأولية. فكان العلماء المدرسيون منذ القرن الثاني عشر يمارون تصنيف هذه الفنون، وعلمدين منها سبعة حتى تقابل الفنون والحرة؛ السبعة التقليدية. وهذا ما فعله العالم رادولف أرندين (Radulphus Ardens) في كتابه «مراة الكون» (Speculum Universale). وهذا ما فعله هوجو دي سانت فكتور كذلك عندما صنف الفنون الميكانيكية على النحو التالي: (١) حياكة الأريحية الصوفية (lanificium)، (٢) تزويد الإنسان بالسكن والأدوات

رأيه هذا لم يشرق كُتب وإنما جاء به في رسائله الخاصة ، ولذلك لم يلقَ إقبالا كبيرا .

الفنون الكريمة أو الشريفة (Noble Arts)

أفرد جوفاني بيرو كابريانو (Giovanni Pietro Capriano) في كتابه « فن الشعر الصحيح » (1555م) (De vera poetica) المجموعة نفسها من الفنون ، ولكنه أضفى عليها صفة أخرى هي رفعتها وكرامتها فعدّها « فنونا كريمة أو شريفة » ، لأنها تخضع لتناول أرفع ما لدينا من ملكات وحواس ، ولأن ما تصنعه يتميز بصفة الدوام .

الفنون التذكارية (Commemorative Arts)

لجاء لودفيكو كاستلفيترو (Castelvetro) - في كتابه « تبسيط فن الشعر لأرسطو » (Poetica d'Aristotele vulgarizzata) الذي ظهر سنة 1570م - بتفرقة بين الفنون والحرف اليدوية على أساس مختلف . فقال إن وظيفة الحرف اليدوية (crafts) أن تصنع أشياء ضرورية ومفيدة ، في حين أن وظيفة التصوير والنحت والشعر هي المحافظة على الأشياء في ذاكرة الإنسان .

الفنون الاستعارية المجازية (Metaphorical Arts)

ومن ناحية أخرى حاول عمانوئيل تيزاورو (Emanuele Tesauro) - في كتابه « المظنار الأرسطي » (Cannochiale Aris-totelico) الذي ظهر سنة 1655م - أن يقطع قراءه بأن الكلام الاستعاري أو المجازي (parlare figurato) هو جوهر هذه الفنون ، وأن يفرق بينها وبين الحرف اليدوية ، وكان هذا رأيا تمخّضت به التيارات المتحذقة الكلفية (manneristic) في علم الجمال فب القرن السابع عشر .

الفنون المصورة أو التصويرية (Figurative Arts)

ظن بعض المفكرين في القرن السابع عشر أن ما يميز هذه المجموعة من الفنون هو صفتها المصورة أو التصويرية ؛ فإن الشعر ذاته - على حد قول الشاعر هوراس - لا يند أن يكون كالصورة (ut pictura) . وأكد كلود فرنسو مينستريه (Claude Francois Menestrier) في كتابه « فلسفة الصور » (La philosophie des images) الذي نشر سنة 1684م أن كل هذه الفنون « بما فيها الشعر والتصوير والنحت » تزدى بالصورة آثارها (travaillent en images) .

الفنون الرفيعة أو الجميلة (Fine Arts)

الرأي القائل بأن الشعر والتصوير والموسيقى ، وأمثالها من الفنون تتميز بالجمال رأى قلما جاء به أحد قبل القرن الثامن عشر - إلا أن فرنسيسكو دي هولاندا (Francesco de Hollanda) أطلق عليها مصطلح الفنون الجميلة boas artes في القرن السادس عشر . ودعا أن الفكرة التقليدية عن الجمال كانت تسع لكثير من اللماح ، فقد وصفت بالجمال تلك الأعمال التي تنتجها الصناعات الآلية واليدوية ؛ إذا كانت ناجحة في حد ذاتها . ومع ذلك فإن للمعنى الأقرب للعمل المنجز كان سببا من الأسباب التي دعت الفلاسفة للتمييز الواضح بين الشعر والموسيقى والرّقص والتصوير والنحت والعمارة ،

بالمعنى الصحيح ، وإنما كان بمثابة عملية تحضيرية ، وهي إصالح الفنون الرفيعة ضمن تصنيف الفنون . وكان ينبغي إذن أن يتم ذلك على مستويات تصورية وعقلية متعددة :

١ - فكان من الضروري أولا تكوين أفكار عامة عن كل فن على حدة ؛ إذ لم يوجد إنان عصر النهضة فكرة عامة عن النحت مثلا ولا مصطلح عام له . فكان لكلمة « نحت » (sculpture) معنى أضيق منه الآن ؛ لأنه اقتصر على النحت بالحشَب . ولكن يشير بولتزيانو (Poliziano) إلى مانسبهم الآن بلشالين أضطر إلى استخدام مصطلحات لاتينية خمسة هي : « صانعو الحجر والمعدن والحشَب والصلصال والشمع » (statuarii, caelatores, sculptor fictores et encaustici) .

ولكن منذ سنة 1500 أصبحت كلمة "sculptor" (بمعنى مثال) تشمل الخمسة معا . ومثل هذا الإجماع التكامل حدث أيضا بالنسبة للتصوير والعمارة .

٢ - لم توجد حينئذ فكرة عامة عن ماهية الفن التشكيلي ؛ ففى المصور القديمة والوسطى كان فن العمارة مثلا يدفنا « ميكانيكا » أو نغميا ، ولم يبد متصلا بفنى النحت والتصوير . ولكن في القرن السادس عشر لوحظ لأول مرة أن فنون النحت والتصوير والعمارة تشترك في أساسها ألا وهو الرسم أو التصميم (disegno) . ولذلك أخذ جرجيو فالزاري (Vasari) ونشرو دانتى (Vincenzo Danti) (arti del disegno) مجموعة واحدة تحت اسم (فنون الرسم أو التصميم) (arti del disegno) .

٣ - وظهرت بعد ذلك الحاجة إلى إصالح جديد ، وهو الجمع بين « فنون الرسم » والموسيقى والشعر . فلم يوجد مفهوم عام قادر على أن يشملها كلها ، ولم يبدأ هذا الإجماع إلا في القرن الخامس عشر ، ولكنه استغرق وقتا طويلا حتى وصل إلى نتيجة مرضية . فكانت القراءة والصلة بين هذه الفنون واضحتين ومؤكدين ، ومع ذلك فكان ينقصها ذلك المبدأ الذي يمكن في ظله شمول كل هذه الفنون وإبعاد الصناعات اليدوية أو الفنون التطبيقية من هذا التصنيف . فجات اقتراحات كثيرة لوضع مثل هذا المبدأ لسد الثغرة منذ القرن الخامس عشر من أهمها ما يلي :

الفنون الدالة على القدرة الذهنية (Ingenious Arts)

وجاء بهذا الاقتراح العالم الإنسان الفلورنسي جاتورتزو مانيتي (Giannozzo Manetti) في القرن الخامس عشر على أساس أن هذه الفنون مصدرها القدرة الذهنية (ingenium) وهذلهما متعة للذهن أيضا . ولكن هذا الاقتراح لم يطف الكثير إلى الثغرة القديمة بين الفنون « الحرة » والفنون الميكانيكية .

الفنون الموسيقية (Musical Arts)

كتب مرسيليو فيتشينو (Marsilio Ficino) رئيس أكاديمية فلورنسا قائلا : « إن الموسيقى هي التي تلهم أعمال كل لليدين ، خطبها كانوا أو شعراء أو مصورين أو مثاليين أو معماريين » . واستمر يطلق على هذه الفنون اسم الفنون « الحرة » (liberal) ولأن التسمية الصحيحة حسب رأيه ينبغي أن تكون « الفنون الموسيقية » . ولكن

بخصوص الفنون (وكان ذلك في ألمانيا خاصة) ؛ إذ أخذ الكتاب يفرق بين الفنون الجميلة (beaux arts) والأداب الرفيعة (belles lettres) على أساس أنها حقلان مختلفان للعمل للإنسان . ومع ذلك فإن موسى مندلسون (Moses Mendelssohn) نادى بنظرية مشتركة تشمل النوعين سنة 17٥٧ . وكان أول من فعل ذلك هو سولزير (Sulzer) في كتابه « النظرية العامة للفنون الجميلة » (Allgemeine Theorie der schonen Künste) بين سنتي 17٧1 و 1٧٧٤ . ولكن هذا الكتاب لم يلق إجماعاً على تقبله . فلما كتب جوتيه (Goethe) عرضاً وتحليلاً لكتاب مولر سنة ١٧٧٢ سخر من الربط بين الاثنين لآ رأى بينهما من اختلاف صريح .

وأخذت مشكلات جديدة بخصوص التصنيف تظهر إلى حيز الوجود ؛ وكان لابد من حلها . فالأولى هي السؤال عن كيفية تصنيف الأنظمة البشرية كلها معاً ، وما الوضع الذي تشغله الفنون الجميلة في هذه المجمومة من الأنظمة ؟ وجاء فرانسيس هاتشيسون (Francis Hatcheson) وبعض المفكرين الاسكتلنديين من أمثال جيمس بيتي (James Beattie) ، وديفيد هيوم ، بحل تقليدي استطاع كانط (Kant) أن يعبر عنه على النحو التالي : هناك ثلاثة أنواع من الأنشطة البشرية : الإدراكية (cognitive) والأخلاقية (moral) والجمالية (aesthetic) . أما الفنون الجميلة فهي تمارس الأنشطة الجمالية .

وأما المشكلة الثانية فهي حول تصنيف الحقل الأضيق المسمى بالفنون الجميلة . ولأخذ كانط مثالا مرة أخرى ؛ فقد رأى أنه توجد أنواع من الفنون الجميلة يقدر ما توجد طرق للتعبير عن الفكر والشعور نقلها إلى الغير . قال إنه توجد ثلاثة طرق مختلفة ، وتوجد كذلك ثلاثة فنون جميلة ؛ وهي تلك التي تستخدم الكلمات والصور التشكيلية والأصوات . فالأولى تصنعها الشعر والحطابة ، والثانية العمارة والنحت والتصوير ، والثالثة الموسيقى . وقد اقترح كانط أنواعا أخرى للتصنيف إلى جانب تلك ، ويميز كذلك (ممتعا في ذلك أفلاطون) فنون الحقيقة وفنون المظهر ، عاذاً العمارة فنا للحقيقة والتصوير فنا للمظهر . ومن ناحية أخرى قسم الفنون الجميلة إلى تلك التي تتناول الأشياء الموجودة في الطبيعة ، مثل النحت ، وتلك التي تتناول الأشياء تناولا لا يمكن أن يستقيم إلا من خلال الفن ، مثل فن العمارة . واستمر العمل على تصنيف الفنون على هذا النحو حتى نهاية القرن التاسع عشر . وفي حين أن القدماء قد حاولوا تقسيم الفنون بالحق الواسع للكلمة ، اقتصر مفكرو القرن التاسع عشر على تصنيف الفنون الجميلة حسب . وقد أنجزوا ذلك التقسيم بطرق ماهرة ومختلفة ؛ فميزوا مثلا بين الفنون « الحرة » والفنون « المحاكاة » ؛ كما ميزوا بين الفنون « المصورة » (figurative) و« الملاحصورة » (non-figurative) ؛ وبين فنون الحركة وفنون علم الحركة ؛ وبين فنون السراغ للكان وفنون الزمان ؛ وبين الفنون التي تحتاج إلى مؤد أو حواضن (كالموسيقى مثلا) وبين تلك التي لا تحتاج إلى (كالنصير) ؛ وبين الفنون للمتحفيرة لانتباعات متداعية معينة (كما يفعل ذلك فنا التصوير أو الشعر) ؛ وتلك التي تستحير إلى المخيلة انتباعات غير معينة (كما هي الحال بالنسبة للموسيقى أو للعمارة) . وكل هذه المبادئ المختلفة للتصنيف تؤدي في النهاية

بوصفها كلها تكون مجموعة خاصة يمكن أن تصنف بأنها « فنون جميلة » (beaux-arts) ، أو فنون رفيعة (fine arts) . وكثيرا ما يظن أن هذه التسمية لم يأت بها أحد قبل القرن الثامن عشر ، إلا أنه منذ سنة ١٧٧٥ كان للمهندس المعماري الفرنسي البارغ فرانسوا بلونديل (Francois Blondel) ، قد أشار في كتابه « محاضرات في فن العمارة » (Cours d'architecture) ، إلى أن هذه الفنون التي وصفت قبلا بأنها « كريمة » ، أو « نذكارية » ، أو « استعاري » وما إلى ذلك ، تصنف كلها بنصير مشترك هو « التناسق أو الانسجام » (harmony) .

وعلى الرغم من أن الانسجام كان يندل وقتئذ على الجمال بدون أدنى شك فإن بلونديل لم يطلق في هذه الفنون صفة الجمال . ولكن هناك كاتب آخر هو القس شارل باتو (Charles Batteux) في كتابه « رد الفنون الجميلة إلى مبدأ موحد » (duits a un seul principe) ١٧٤٧) Les beaux arts re- ، وكان ذلك بمثابة تحول حاسم في تاريخ المصطلح ، فأصبح مبدأ الجمال والتسمية « الفنون الجميلة » (أو الرفيعة) ، يُمَاز كل الأذهان وأخذ يها على نطاق واسع ، إلا أن باتو نفسه ، لم ير العلاقة المشتركة بين كل هذه الفنون في كونها تتناول فكرة الجمال ، بقدر ما كان يرى أن هدفها جميعا هو اللمة وأن منهجها هو المحاكاة . ومع ذلك فإن الاتفاق على تسمية لافئة اتخذ أهمية خاصة متفقة مع الأخذ بمفهوم لائق لفراد بعض هذه الفنون لفراد في تاريخ تطور نظرية فلسفة الجمال .

الفنون الأنيقة والممتعة (Elegant and Agreeable Arts)

وقبل ذلك بضع سنين ظهرت اقتراحات بتسميات مختلفة لتحل محل « الفنون الجميلة » ؛ فاقترح جان باتيستا فيكو (Vico) سنة ١٧٤٤ مصطلح « الفنون الممتعة » (agreeable) ؛ وفي السنة نفسها اقترح جيمس هاريس (James Harris) مصطلح « الفنون الأنيقة » .

ومع ذلك فإن المصطلح الذي اقترحه باتو (Batteux) هو الذي كتب له البقاء . وقد أخذ بعد ذلك بما سمي « منظومة الفنون الجميلة » (system of fine arts) حتى تشمل هذه التسمية الشعر ، والموسيقى ، والرقن المسرحي ، والرقص ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة . ثم إن الاعتقاد بأن هذه الفنون تكون مجموعة خاصة قائمة بذاتها قد تطور منذ القرن الخامس عشر حتى خرج هذا المعتقد إلى حيز الوجود . على أنه يجب أن يلاحظ أن تلك العناصر التي تجمع هذه الفنون في مجموعة واحدة ، والتي تميزها عن الحرف اليدوية والمعلم ، لم تتخذ صورة واضحة في أذهان الناس قبل مرور عدة قرون . والمفارقة في الأمر أن باتو قد عمل على أن يشاع القول « لمنظومة الفنون » ، في حين أن النظام الذي أخذ به هو نفسه قد اختلف عنه تمام الاختلاف . فقد قسم الفنون (بمعناها الواسع القديم) إلى فنون ميكانيكية ، وفنون رفيعة ، وفنون وسيطة ، (« قاصدا بذلك العمارة والحطابة ») .

٤ « العصر الحديث

في الصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تقم إلا مناظرة واحدة

و الفنون الجميلة أو الرفيعة و غيرها من الفنون ، في حين أن التصنيف السائد منذ القرن الثامن عشر هو تصنيف يتناول الفنون الجميلة نفسها .

وإذا كانت المشكلة قد بدت لأول وهلة وكأنها قد حُلَّت فإن صعوبة خاصة قد اعترضت طريق ذلك الحل في القرن العشرين ، وأصبح التصنيف المتخوِّذ به يركِّز على التفاضلات ثلاثة : (١) أن هناك منظومة معدلة للفنون جماء . (٢) أن هناك نظرة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم . (٣) أن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتصل إليه . ولأنك أن وقتاً طويلاً قد انقضى ، وجهوداً كبيرة قد بُذلت قبل أن يصادف هذا النظام قبولاً عاماً ، ولكنه مع مرور الزمن أصبح هو القاعدة المقبولة تماماً . ومع ذلك فلا بد أن نلاحظ ما يأتي : (١) ظهور فنون جديدة مثل التصوير الشمسي والسينما التي أصبحت من الضروري إدماجها في « المنظومة » ، والأمر كذلك بالنسبة لتلك الفنون التي كانت تمارس من قبل ، إلا أنها لم تشملها منظومة التصنيف وذلك مثل تخطيط المدن . زد على ذلك أن طبيعة الفنون الموجودة في المنظومة وسماتها الفنية قد تغيرت وتطورت ، وهذا ما حدث بالنسبة لظهور المدارس المعمارية الحديثة ، والتصوير والنحت التجريبيين والموسيقى التي تستند إلى سلم اثنا عشرى و اللارواية و « أو الرواية المضادة الجديدة » . (٢) ظهور الشك فيما إذا كان من الواجب أن يميز بين الفنون الجميلة والحرف اليدوية (أو الفنون التطبيقية) . فإنه في أواخر القرن التاسع عشر جاء وليم مورس (William Morris) بقوله إنه لا يوجد فن أكرم ولا أرفع من حرفة يدوية منجزة غير إنجاز . وهل يجب التمييز حتماً بين العلوم والفنون ؟ فكثير من فنان القرن العشرين يملكون أعمالهم معرفية بحتة ، وهي تشبه العلوم في ذلك ، بل إن فهم في رأيهم علم حق بكل معنى الكلمة . (٣) وأخيراً هل يجب لنا أن نفترض أن البحت عن الجمال هو عنصر جوهرى في الفن مثل سمته المميزة الخاصة (differentia specifica) ؟ أليس مفهوم الجمال مبهم للدرجة أنه لا يفيد في تعريف الفن ؟ فيمكن القول عن كثير من الأعمال الفنية إن الجمال لم يكن ضمن أهدافها ، بل إن ما يمكن أن يقال في هذا الشأن إن الدافع في إبداعها هو حاجة الفنان إلى التعبير عن نفسه ، أو رغبته العارضة في إثارة غيره من الناس وتحريك مشاعرهم .

وذلك كله يصل بنا إلى القول بأن الحاجة ماسة لإعادة تصنيف مفهوم الفن نفسه ، الأمر الذي قد يؤدي بنا إلى الشروع من جديد في تصنيف الفنون .

إلى تصنيف موحد ومتشابه للفنون . وهذا هو ما بينه ماكس ديسوار (Max Dessoir) في الجدول التالى الذى وضعه سنة ١٩٠٥ :

— فنون زمنية — فنون الحركة — فنون الإيماء والصوت	— فنون الفراغ — فنون اللاحركة — الفنون التي تتناول صورا
— فنون مصورة — فنون عاكية — فنون مستحيرة للآثار معينة	— النحت — التصوير
— فنون حرة — فنون تجريدية — فنون مستحيرة للآثار غير معينة	— الموسيقى — العمارة

وكان درسوار (وهو خير الخبراء في علم الجمال في أوائل القرن العشرين) قد ختم مسحة تصنيف الفنون بخاتمة تنم عن التشاؤم البين ، قائلا إنه « لا يوجد أى نظام يتفق مع كل متطلبات مثل هذا التصنيف » .

(Es scheint kein System zu geben das allen Ansprüchen genügte - Hegel)

أما تصنيف هيغل (Hegel) الذى قسم الفنون إلى فنون رمزية وكلاسيكية ورومانسية ، فكان يهدف إلى شيء آخر . لم يميز هذا التقسيم مثلاً بين فروع مختلفة كالشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ؛ وإنما ميز بين الأساليب المختلفة للشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ، الأمر الذى يدعونا إلى أن نعتز بمهارة علماء القرن التاسع عشر في تصنيف الأساليب والطرز تصنيفاً لا يقل مهارة عن تصنيف الفنون .

وخلال هذه القول إننا نستطيع أن نقول إن مغزى تصنيف الفنون قد تغير ؛ ففي العصور القديمة كان التصنيف عبارة عن تقسيم لكل مهارات الإنسان وقدراته . وفي العصور الوسطى كان تقسيماً بين الفنون الدنيوية البحت (أو « الحرة » هل حد قومهم) والفنون الميكانيكية . أما عصر النهضة فقد ظهرت فيه محاولات للترفة بين

العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى

يوزف شتريلكا

ترجمة: مصطفى ماهر

عندما نوسع مجال مناهج علم الأدب خارج إطار العناصر الداخلية للعمل الأدبي فإن أول شيء يشمله هذا التوسع هو الفنون الأخرى ؛ ذلك أن الإحاطة العامة بالفنون كلها تتم أساساً على المستوى الجمالي الاستطقي إذا اخترقنا نطاق الناحية الأدبية الخالصة في العمل الأدبي . والعلاقة الوثيقة بين فن ما - مثل الفن الأدبي - والفنون المجاورة ، مثل حقيقة مضبوطة تظهر منذ الوهلة الأولى ؛ فلا غرابة أن يكثر فيها القول والكتابة ، وأن يكون بين ما قيل وكتب فيها الكثير مما لا ترتفع إليه ؛ وما لا نجد له أساساً سليماً يقوم عليه ؛ فإما أكثر المقارنات التي لا تزيد عن أن تكون ألواناً من التناظر المبهم ، بل التي لا تصل حتى إلى هذا الحد . وكثيراً ما تقوم العلاقة التي تصورها البعض بين الفنون على مجرد الخلط بين المعنى الاستعماري والمعنى الحقيقي ، عندما يتحدثون - على الأقل في كثير من الحالات - عن « لون النضمة » أو عن « إيقاع البناء » أو ما شابه ذلك من التألفات الحسية الغامضة . وإذا أردنا مثلاً صغيراً على التطرف في الغامرة والخيال عند القول بوجود علاقات من هذا النوع فلنأخذ محاولة (كارل فاينله) في كتابه « الأشكال المعمارية للموسيقى »^(١) ، التي تمثل في عهده الموسيقار جوفاني بالسترينا صانع التجسيم للموسيقى المعمارة الرومانتيكية .

وعلى الرغم من ذلك فهناك في بعض الحالات علاقات جد مباشرة بين بعض الفنون ؛ فقد تولد فن التصوير في عصر جوفيتا في الهند عن الرقص آنذاك ، وتولد الرقص نفسه عن الموسيقى في العصر نفسه . كذلك حدث ترابط متبادل كبير بين فن من الفنون التشكيلية وفن من الفنون التشيلية في شخص (فيلهلم رولينجر) الذي زين بالحجر في الحشيش المقاعد المحيطة بالمبكل في كاتدرائية شيفاتسدوم بشتينا ، وكان في الوقت نفسه المشرف على تمثيلات الآلام في فيينا . وهكذا جاءت المشاهد التي حفرها في مقاعد الكاتدرائية متأثرة بالمروض التشيلية للآلام المسيح .

أعمال (جورج دي تشيكر) و (ماكس إرنست) يدخل في إطار علوم الفن .^(٢) هذا أولاً . وثانياً تدخل بعض الظواهر التي قد نظن للوهلة الأولى أنها تتصل بالمشكلات المتعلقة بالناحية الخارجية لعلاقات الفنون الأخرى بالأدب - تدخل ، إذا حققنا فيها ، في إطار المناهج المنصبة على الناحية الداخلية من العمل الأدبي ، مثل الدراسات التي قام بها (شير)^(٣) على موسيقية اللغة ، وتلك التي قام بها كارل شتاينلر^(٤) على الناحية التصويرية للغة ؛ بل إن حالة الفن اللفظي حتى التوجه التصويري الواضح مثل فن (جورج هايم) يثبت أبحاث (رونالد زالتر)^(٥) أن شعر جيورج هايم يقوم على ما هو أكثر من مجرد التوجه البصري ؛ يقوم على نوع من الرؤية التصويرية لا يتم

ومع ذلك فينبغي علينا أن نكون حذرين ، وأن نقوم بتجديدات منهجية نقدية ، تؤدي بنا إلى أن نستبعد من هذا المجال أشياء كانت تبوئنا للوهلة الأولى متصلة به . فهناك بعض ظواهر العلاقات بين الفنون المختلفة ، لا تدخل عند التدقيق فيها في مجال علم الأدب . فلذا كان (كالتر براون)^(٦) مثلاً قد أثبت وجود أنماط أدبية في الموسيقى ، وقلم بدراسات عليها ، فذلك أمر من أمور علم الموسيقى . كذلك تنبئ (رينيه هومر) إلى السمة القصصية في

Joseph Strelka "Methodologie der Literaturwissenschaft"

من كتاب « مناهج علم الأدب » الطبعة الأولى ١٩٧٨ .

(إميل شتاينر)^(١٧) هي الأسباب إلى التوحدة، وإنشاء المخطط الذي لا يمكن أن يفصح عن نفسه إلا على نحو زمني، وتفضيل الموسيقى الرومانسية لإمكانيات التبديل النعسي الإنطروسي الذي يقابله في الأدب التبديل والتحويل في الحكايات، والتشابه العميق والتسوية الهيكلية للأشياء البعيدة. وأخيراً فإن تركيب الأساق الإقناعية بعضها فوق البعض الآخر، وما ينظر ذلك في الأدب من القطع الرومنسي لفقرته المقاطع الإيجابية، يبقى انشاقاً نوعياً على مستوى المقولات الزمانية.

ولما كانت الفنون المختلفة لا تتلاصق إلا في سمات متفرقة فإن التفاعل المتبادل معها وصل مداه لا يتعنى من استقلال الفنون كل حل حدة استقلالاً ذاتياً. ولهذا فإن (كورت فايس)^(١٨) يسمى هذا التلاصق أو التفاعل المتبادل «ترواجا»، ويحدث (كورت زاكس) عن «كومبليت» والفنون^(١٩).

ويذهب البعض إلى أن الجسر الحقيقي والتناظر بين الفنون يمثل في المناخ الواحد. وأيا كانت أهمية مفهوم المناخ فإن إمكاناته الاستيعابية العلمية لاتزال إلى الآن مشكوكاً فيها. وقد وضع هذا «وليك»^(٢٠) إلى تأكيد فكرة القيمة التقديرية لهذا المفهوم. وعليها - هل أية حال - أن نأخذ أنفسنا هنا بالخطر الشديد، وهذا شيء يصنع من تنبيه (فريتس ميكيوس)^(٢١) إلى أن الموسيقى مثلاً ليس فيها زمان آخر غير الزمان الذي تحققه القطعة الموسيقية، أي أن الموسيقى لا يمكن أن تعرض فيها الزمان له النحو الذي يعرض به في الأدب. كذلك بين (هرمان ماير)^(٢٢) يتبين كمال أن تحويل ريليك الأشياء على نحو لا تراه العين، أو لا شأن له بما يتم في الفنون التشكيلية من تجريد الأشياء من شبيها، حتى إذا وجدنا في اشتغال ريليك و (ب. بول كليه) (ويكس) ما يمكن أن يوحى إليه بهذا الاحتمال. ولكن هناك بلا شك بعض التناظرات في التعبير. ومن المؤكد أن خبرة (ريليك) - (سيوزان) ترتبط بنوع من هذا التناظر في التعبير على نحو يشبه ما بينه (جبل ليفان باتيك)^(٢٣) من وجود اتجاه تناظر إلى الشبهة لدى المصور (سيوزان) والأديب (ديفيد هيربرت لورنس). ويتشغل هذا الاتجاه في تماثل أيدي وتصويري في التعبير عن الشعور، وفي الإرادة التشكيلية؛ تماثل لا يمكن أن ينشأ عادة إلا تحت تأثير الارتباط الثقافي أو النفساني الواسع نفسه. ويضاف إلى هذا أن الاتصالات الحقيقية على مستوى العناصر نفسها يمكن بطبيعة الحال.

وإذا كان هناك لدى (ريليك) و (لورنس) تناظر معين يربط بين أديبها ولوحات سيوزان، وتناظر على درجة عالية من الوعي، فهناك حالات أخرى تكون فيها العلاقات بين الأدب والموسيقى علاقات غير مباشرة ولا شعورية كلية. فقد بين (كافلين براون)^(٢٤) في حالة (ولت هويتمان) كيف أن هذا الشاعر مستغرق في شعره، دون اتباع لنموذج موسيقى، أيته رمزية شكلية مشابهة للأدب الموسيقية.

والسؤال المبدئي الذي يلوح هنا هل المستوى المبهجي ينصب على إمكان وجود وشائج مشتركة حقيقية باقية للوعي بين الفنون، أم لا، تعمل على القوة المحركة التي تنشأ عنها تناظرات حقيقية. وعلى الرغم من وجود بعض البدايات المتفرقة - مثلاً في أبحاث (تيودور ماير جرين)^(٢٥) أو (بيترم سورويون)^(٢٦) - فلا زلنا ننظر إلى دراسة تحليلية مقارنة للفنون، تحمل هذه المشكلات على نحو جمبع.

التعبير عنها في استعارات تصويرية فحسب، بل تخرج إلى القصيدة طبقاً للمبادئ التشكيلية للفن التصويري. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى تبين أيضاً أن (شتيفان هايم) لم تكن له بغنى التصوير وفي الجرافيك في عصره علاقة تأثر تستحق الذكر، أو يمكن البرهنة على وجودها. وأياً كان الأمر فهناك حالات بين بين، نجد فيها أن تطويع بعض القوالب الموسيقية في الشعر يمثل في أساسه مسألة خاصة بالناحية الداعلية للتأليف الأدبي، ويطلب في الوقت نفسه - إلى حد ما - أن يقوم الباحث بملاحظات تنصب على الناحية الجارية من العمل الأدبي، وتقصى الأصل الموسيقي لهذه القوالب. فالسمة للموسيقى لقالب الفرجة، تلك السمة التي تتميز بها وتنويعات على يوم صيف و (ولاس ستيفن)، والتي تبه إليها (إدوارد بنشر)^(٢٧)، وتطويع (هرمان بروخ) للقالب الكافلي للسمفونية في روايته «صوت فرجين»، وما - في جوهرها - ظاهراتان أدبيتان داخليتان، ولكن تكوينهما يجعل الاعتماد على معلومات علم الموسيقى مفيداً في توضيحها نوعياً جوهرياً.

ولقد اختلفت نظرة العصور الثابتة إلى التعاليم المباشرة ولدى والأهمية التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل. فقد أكد لاسينج في كتابه «لاؤ كروبل» استقلال كل من الأدب وفن التصوير واختلافهما أحدهما عن الآخر اختلافاً نوعياً. أما الرومانتيكية فقد انطلقت - على نحو ما بين (كارل كونراد يولهايم) مثلاً^(٢٨) - من منطق وسعة الفنون جميعاً. وقد لا يكون من الممكن القطع في هذا الموضوع بإجابة بسيطة ودقيقة، ولكننا نستطيع أن نقول إن الفنون لا بلا شك استقلالها الذاتي من الناحية البديعية، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل، تختلف درجته من حالة إلى أخرى، ومن عصر إلى عصر آخر.

وهناك دراسات عامة وشاملة للتأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى قام بها (كافلين براون)^(٢٩) و (هورست بيتر)^(٣٠)، ودراسات عن العلاقة بين الأدب والفنون التشكيلية قام بها (علموت هرتسفييلد)^(٣١) و (ماريو براتس)^(٣٢) وغيرها. وتدلنا الاعتراضات غير الجوهري التي اهتمت بها (روينالد تايور)^(٣٣) على كتاب (هورست بيتر) على أن الدارسين يتعمدون من المذهب بسهولة عندما يتحدثون عن مثل هذه التناظرات بين الفنون المختلفة.

وتبين أكثر المازنات سطحية أن بعض العناصر والسمات الأديبة المختلفة في جوهرها هي التي تقوم عليها التناظرات مع الفنون التشكيلية من ناحية، والموسيقى من ناحية ثانية. أما مجموع الظواهر الأديبة فهي في أساسها مشكلة ذاتية، وقائمة بذاتها. ويوضح كتاب (هرمان ماير) الذي درس فيه التشكيل للكان والرمز للكان في الفن القصصي الحديث وفي التصوير الحديث^(٣٤)، وكتاب (مارشال ماك لوهان) و (هاري باركر) حول الأدب وفن التصوير^(٣٥)، توضيحاً كافياً أن تقولات التي يدور حولها الحديث في هذين الفنون هي في المقام الأول مقولات متصلة بالمكان. أما فيما يتعلق بالموسيقى فيمكننا أن ننظر إلى الأهمية الكبيرة التي ألغها (هانس هاينريش بومان)^(٣٦) على التكرار، أو إلى مقارنة (إميل شتاينر) لسلالاب والموسيقى الرومانسية، لتبين أن المقولات التي يدور حولها الحديث في هذين الفنون هي في المقام الأول مقولات زمانية. والتناظرات التي يذكرها

(فرنسيس ييتس) بفن الذاكرة . وحتى إذا افترضنا أن النسق التراجيقي نفسه لا يعتمد على حقيقة خالصة ، فإن معرفتنا به يمكن أن تثير طريقتنا ، وتعمق فهمنا تحديقاً جوهرياً ، على مستوى العناصر الخارجية المؤثرة على العمل الأدبي ، لأنه كان بمثابة الأساس التاريخي للتعلق المشترك لرباط الفنون ، ولأن كثيراً من المؤلفين كانوا يقبلونه قبلهم للنموذج .

أما في الآونة الأخيرة فقد انطلق (ديفيد مالون)^(٣١) من علم الأدب ونذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون تعد مهمة خاصة من مهام الدراسات المقارنة . أما رودولف أورنهيلم^(٣٢) فقد انطلق من علم الجمال التفصيلي ، ونذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون هي وحدة معينة تشترك فيها الفنون جميعاً ، وتندرج تحت مقولات الزمان والمكان واليهد . كذلك قامت (نانا نيكولينا جريجوروفيتش) هي (ولاس شيفتشين)^(٣٣) بدراسة على أسس عريض للعلاقات المتبادلة بين الأدب السوفيتي والموسيقى .

ويمكن القول إن أبسط العلاقات بين الفنون وأوضحها ، ألا وهي تلك المنصبة على الموضوعات ، يمكن أن تتبع لنا أروانا من الإطلاع على معنى الأعمال الأدبية قد ندعش لها ، شرطاً أن تجري الأبحاث اللازمة بدقة وكياسة . نجد مصداقاً لذلك في أعمال نذكر منها كتاب (فريدريش فيلهلم قنتسلاف - بحيرت)^(٣٤) من موضوعي الموت والفناء ، و « الموت المقهور » في فن عصر الباروك وأدبه ، وكتاب (ياكوب شتاينر) من القصائد الكاتارثية لـ (ريكه)^(٣٥) . كذلك نذكر دراسة (فرانتس شميت فون مولنفس) عن تأثير التكسبية على الأدب الفرنسي وأدب أمريكا الشمالية ؛ وهي الدراسة التي جلب عليها الاحتمام بالشكلات الشكلية^(٣٦) .

كذلك درس (نورروب فراي) المشكلات الشكلية الخالصة ، متوطلاً في الناحية الفنية ، مركزاً اهتمامه على للثورات الموسيقية ، ومتشكلاً بشعر (والاس ستيفنس)^(٣٧) . ودرسها أيضاً (جيسبرت كراتنس) في كتابه عن القصيدة ذات الصورة ، مركزاً اهتمامه على العناصر التصويرية^(٣٨) . أما كتاب (هاريبام)^(٣٩) عن التحويل ، وكتاب (ماركوس)^(٤٠) عن مقارنة الأنواع الفنية مقارنة انصبت على القصيدة القصيرة والفيلم السينمائي القصير ، فهما عملان يسمان مجالات فنية شكلية .

ومن الطبيعي أن تطبق على العلاقات المتبادلة بين الأدب والفنون التشكيلية مناهج السيميوطيقا ، فقد انطلق (لايفيلف ماتيكاس) و (أرفين توتنيك) في كتابتيهما^(٤١) من مدرسة براغ البنوية ، محارلين وضع سيميوطيقا للأدب والفنون التشكيلية ؛ وهي محاولة تصل إلى النتائج الماثلة على النحو الملغوف إلى جانب واحد ، وتخلصها الحدود واللوان الاختزال المألوفة .

واللاحظ منذ العقد الثاني من القرن العشرين أن الخلود بين الأدب والفنون التشكيلية قد زاد تداخلها ، وأسهمت التكسبية والمستقبلية والداوية والفن المجرد والسريرية في التخلخل المتبادل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهاماً جوهرياً ، تفرغ من زيادة ترسيخ إطار التعبير ، وتارة أخرى تصيراً عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة ، وتعرضها لفقدان الحيوية . ورسم الأدب في هذا المضمار في الشعر المرئي الصورة المجردة من اللغة وأدخل في مجاله على هيئة النصوص

ويتخلص لب الموضوع من الناحية النظرية في أن الأعمال الفنية التي تظهر خارجياً في المكان هي وكل الأعمال الموسيقية والأدبية التي تظهر في الزمان ، تثير جميعها من شيء في أعماق النفس . وهذا هو السبب الذي جعل (هانس هاينريش باومان)^(٤٢) في مقارنته للموسيقى والأدب يقول إن تعليلات تطابق تعليلات علم النفس الجشطالتي . وهنا نلاحظ أنه ليس هناك خطأ فادح من أن نتصرف علوم الفن عن موضوعها الخاص ، وتسلق سبيل للمعالجة النفسانية المرية ، متعمداً تهتم بهذا العمق النفسي ، صائفة منه للمجال الأول لاهتماماتها . ذلك أن هذا العمق النفسي - أيها كان تأثيره من الغموض - لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً ، بل يتحول إلى شكل خارجي ملموس عندما يعبر عن نفسه في عمل فني ما . وإذا صح أن النقد العلمي للفنون ينشئ عليه بفتحاً أن يلتزم بالأشكال التصويرية الخارجية التي أشرنا إليها ، فإن هذا لا يمنع من أن نحاول التعرف الضالضال المتبادل بين الداخل والخارج ؛ بين الدافع والموقف الداخلي من ناحية ، والتشكيل الخارجي من ناحية ثانية .

وترجع التصورات والأفكار التي تدور حول هذا الضالضال المتبادل إلى أقدم العصور ، فنحن نجد في التراث الأسطوري الإغريقي أن (زيوس) تزوج ربة الذاكرة (ميموزينه) فأعقب ربات الفن التسع جميعاً ، أي الفنون كلها . وتكونت تبعاً لهذا التراث الأسطوري لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا الضالضال المتبادل ، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق في جوهريهما كما هما حتى عصر النهضة ، وارتبطت بهما إلى الوقت نفسه الممارسة البلاغية والفنية . ولم تكن للممارسة الفنية مجرد تدرب آلي للذاكرة ، بل كانت مزاجية بين القدرة الإبداعية والذاكرة (زواج زيوس وميموزينه) . وهذا هو الذي دعا (فرنسيس ييتس)^(٤٣) - التي قامت ببحوث لإعادة تكوين النسق التراجيقي كما مره عصر النهضة - إلى البحث عن « فن الذاكرة » ، وللي تأكيد أن هذا الفن يقوم على إظهار وتبيان تقنيات داخلية تقوم على انطباعات بصرية شديدة شدة توشك أن تتجاوز حدود التصديق . كذلك يثبت (فرنسيس ييتس) أن هذا النسق التراجيقي القائم على تصورات داخلية خلق مبعداً مشتركاً بين الفنون نلاحظه في تصوير (جنون) للفصائل والذرائل في زاوية الأريتا عمليته « يادوا » ، يتطور إلى أن يصل بنا إلى سمات متفرقة في مسرح جلوب بلندن . ومن الجائز أن يكون هذا النسق التراجيقي هو الأساس الذي أقام عليه (هاجسترس)^(٤٤) نظريته عن « التقاليد التصويرية » ، ومن الجائز أيضاً أن تكون نتائجه الأخيرة منتقلة في التراث المكتوب حول الصور الرمزية الشائبة التي عرفت باسم (الإيمبلومات - Emblems) . والحق أن هذا المجال لايزال بحاجة إلى بحوث كثيرة . يؤكد ذلك أن الناقد (جون ولاندر)^(٤٥) ، المعروف بقلبيته وسعة معارفه ، لم يتم في كتابه الأريب الضالضال - (روبرت فلاو) عملاً أساسياً ، بل وصفه بأنه المظلل عرجيت يمش على الشفرة .

وإذا نحن ذكرنا العيارين الكلاسيكيين المشهورين اللذين تصدوان كثيراً من الأبحاث عن العلاقات بين الفنون - عبارة (هوراتس) الفائلة أن الشعر كالنحت ، وعبارة (سيليونيوس) التي تعبر عن أن التصوير هو شعر صامت ، وأن الشعر هو صور ناطقة - وجبنا أن المبالاة الثانية على الأقل تدور حول النسق التراجيقي لما أسسته

ذات الصورة والكلمة صوراً فوتوغرافية وجغرافية ، ووصل إلى القصيدة الواحدة . وقد وصف (فولفجنج ماكس فلوست) هذه الظواهر في كتابه « صور تصبح كلمات »^(٢٧) . غير أن أحد العلاقات المتبادلة المتأخرة يتعرض لنسجها بعيد المدى . ويغزو لنا أن نتساءل عن الحدود النهائية للتوسيع الأدبية ، وعن إمكان تحلل الجوهر الأدبي .

ب - تصافى الفنون المختلفة

إذا نحن أردنا أن نتفق من الناحية المنهجية التقليدية بتضافر الفنون لصالح علم الأدب فليس من الضروري أن نتوصل إلى القول بأن نسق عام يشمل الفنون المختلفة كلها . فالعلم المتخصص في علم الأدب يمكنه أن يتخطى الفنون المجاورة للأدب ، بل بالموضوعات الحرفية أيضاً ، لأنها كثيراً ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة وللأنساق التي تعبر عنها ، هذا التحول الذي لا يمكن تعرفه من دراسة عمل أدبي واحد أو فنياً ندر . وهكذا تظهر أبعاد جديدة لفهمه . والفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيراً ما تقدم إلينا مادة ثرية تأتلف صوراً جديدة على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها ، وعلى الحكم على ظواهر شكلية معينة . ولقد أدت المقارنة بين أقدم صورة لتريستان ، مسرحية على مسجدة بالأصباغ الأدبية للتوازية عن تريستان ، بلوديس فوكيه^(٢٨) ، مثلاً إلى القول بالفرض مقبول جداً ، يفيد بأن صورة السجدة نشأت بناء على تراث شفهي لحكاية تريستان . ويذهب إلى أبعد من ذلك ، حيث يمكن من إعادة تكوين هذا التراث الشفهي في حدود معينة .

وتدوينا يشبه المفاصل أن تشير إلى كثير من الأعمال الأدبية التي نشأت مباشرة أو على نحو غير مباشر مرتبطة بالفنون التشكيلية ، نذكر منها وصف (هومير) لدرج أنجيل ، وإشارة (دانتي) في الأندوسا العاشرة من الأعراف ، والصورة التي رسمها شيكسبير في (اختلاف لوكريسيا) ، وقصائد كيتس التي كتبها متأثراً بلوحات (تيزيانو) و(بوسان) - وقد كتب (بان جاك)^(٢٩) دراسة عنها - وقصائد (ريلكه) التي حفزت إليها أعمال (رودان) (أو (سيزان) . كذلك فإن معالجة أدب ما لفرن أو لغتان مبدع فيه - كما فعل (فرقل) في روايته عن (غردى) - يمكن أن تلقى على الأديب ضوءاً ندمش له .

ونحن إذا لم نكن نعرف اتجاه فن التصوير في القرن الثامن عشر ، المتصل في كيفية إلباس الأشخاص المصاصرة ملابس ميثلوجية ، وتزيينهم بحلى ورموز ميثلوجية أيضاً ، لا يمكن أن نفهم مثلاً الإشارات الساخرة إلى هذه الظواهر في مسرحية « الزوج الرقيق » للسير (ريتشارد ستيل) (المشهد الثاني من الفصل الرابع) . كذلك سبب علينا فهم الإشارة الساخرة إلى القطعة الحوارة الرمزية في الفصل السادس عشر من « كاهن وكهيلة » لـ (جولد سميث) دون أن نعرف النوع المقابل في فن التصوير في ذلك العصر .

ولا ترجع الصعوبات المنهجية التقليدية بصفة عامة إلى الانتقار إلى الرؤية ، أو إلى عدم مبدلوه الإفراف في الإيمان بالتناظرات بين الفنون ، بل ترجع أولاً وقبل كل شيء آخر أيضاً إلى كثرة العلاقات للممكنة بين الفنون . ونحن نذكر هنا على وجه الخصوص العلاقات بين المؤلفات الموسيقية وأعمال الفنون التشكيلية من حيث هي موضوعات للأعمال الأدبية ، وبين التناظرات الداخلية العميقة ، أو

وتتضح لنا درجة الصعوبة التي تتسم بها هذه المشكلات في كثير من الحالات التي يلتقي فيها فنانا مختلفان في شخصية فنية مبدعة واحدة .

وإذا كان الأدب (ولیم بلیک) في الوقت نفسه فناناً تشكيميا ، والمصور (ميكيلانجلو) شاعراً ، والموسيقار (وشارد فلانير) مؤلف

نصوص غنائية موسيقية ، فلنا نلاحظ أولاً أن أحد الفنون يكون له

الغلبة على الآخر ، ونلاحظ - علاوة على ذلك - أن الأعمال التي

يستجيبها الفنان الواحد في الفنون تكون متباينة في النوعية والكيفية . وقد

أشار (واک)^(٣٠) إلى التباين الكبير بين الروعة الغنائية لقصيدة (بلیک) من النثر وصورة الحيوان الصغيرة للمضحكة التي رسمها

(بلیک) خصيصاً لهذه القصيدة . وقد بين (إرفين باتوفسكي)^(٣١) أن التناظرات بين غايل (ميكيلانجلو) ولوحاته من ناحية ،

وصورتها من ناحية ثانية ، تقتصر في جوهرها على الأساس الفكري

للمشترك للأفلاطون للمحدث ، وعلى بعض التشابهات الفلسفية .

وحسب في الحالة المثالية لا تظهر فناناً مبدعاً ، كما في حالة التشكيلات

الموسيقية لفانجر ، التي قبل عنها أن الشكل الموسيقي فيها ينبع من

الشاهد التشكيلي ، فلنا نكتشف لوجه خلاف وتباين . والمعروف أن

(فلانير) كان في نظريته الجمالية يرفض وجود أدب مطلق وموسيقى

مطلقة . ونحن نرى - على سبيل المثال - أن التأثيرات الموسيقية

المرتبطة بمواضيع أساسية ودينية في نصوصه ، من حيث هي شجيد

للمعنى والدين ، تعد باهتة إذا قيست بتأنيته التي تستهدف الحواس

والأصواب .

ولقد امتنع المحدثون القوية التي كتبها (هوفمان) لنفسه ورأوا

فيها جمع الفنون جميعاً ، لقد كان « ممتازاً في الوظيفة » ممتازاً بوصفه

شاعراً وموسيقياً ومصوراً . وقام (روبرت موهر)^(٣٢) بدراسة

طريقة ذكية ، حاول فيها أن يبين الأعمال المشتركة بين هذه السمات

جميعاً ، فذهب إلى أنه يتبدل في خلفية لوربية أو أسس استعجالي تأثير ،

قريب الشبه بالتصور القديم من الموسيقى الخشبية . وثمة الباشح

نفسه إلى أن تطابق الأنغام والألوان والروائع الخشبية عند هوفمان

لا يتم إلا في عالم الأحلام والمفوساة ، أو ما يمكن أن نسميه الجنون

الشمري .

وقد حفزت الصعوبات التي أشرنا إليها ، وألوان النقد التناجيري

الحالم في الحيلولة عدداً من الباحثين منذ (واک) ، نذكر منهم (إيفين

سويرو)^(٣٣) و(جيمس ميريمان)^(٣٤) ، إلى الغالبية بتحديد منهجي

صبرهم ، ودقة شديدة . وإذا كان (ميريمان) قد انتهى إلى الحيلولة

والتواضع ، والانتصار على نتائج قليلة مؤكدة ، فقد انتهى

(سويرو) إلى نسق يتجاوز هو أيضاً المذهب المقصود .

وتتمثل الحالات المباشرة غلبة المباشرة لتضافر فنانين في مشكلات

التأثير الخاص لتضاريف بعض الفنون معاً ، مثل (كتب الساعات) وكتب الرموز الإيمليانية التي لم توضع إطلاقاً لتكون مفاتيح لحل الرموز الشعارية للمجسدة في الشعر ، بل كانت نوعاً من العالم الأدبي المصور ، وكانت تستخدم الصور الأليجورية ، سواء في الأدب أو في التصوير ، من حيث هي تقنية مهمة في عصرها ، ووسيلة فنية مشتركة . وهناك دراسة لـ (روبرت كليمنتس)^(٢٦) تناول فيها النظرية الجمالية العلة ، كما تناول المعنى الأدبي الخاص لكتب الرموز الإيمليانية

أما أكثر أنواع التضاريف بين الأدب والموسيقى مباشرة فيتمثل في الموسيقى المصورة بالكلام ؛ أي الأنشودة والأوبرا ؛ ولهذا تصغر تلحين النصوص الدراسات التي قام بها (ياكوب كناتس)^(٢٧) .

ومثل الأشكال الأصلية للأدب الشفهي المتواتر - مثل أغاني البطولة الملحمية - وحلة مباشرة بين النص والموسيقى مجتمعة في شخص الملحن الشاعر اللحن . وكانت الأغنية الشعبية تجمع في أشكالها القديمة ، إلى النص والموسيقى ، الرقص كذلك . أما القصة التي يتميز بها الأدب الشفهي ، والتي تكمن في بساطتها ومباشرة وطريقتها ، فهي قوة من نوع آخر تماماً ، تختلف عن نوع القصة التي تتميز بها الأنشودة الفنية التي بلغت مستوى عالياً من التطور في الديار الألمانية . وهناك دراسة ممتازة كتبها (چاك شتاين)^(٢٨) عن أهم فترة في تاريخ الأنشودة الفنية الألمانية من (جلوك) إلى (هوجو فولف) ، ويصالح فيها الباحث من وجهة نظر علم الأدب العلاقة بين النص الأدبي والموسيقى . وتعد هذه الدراسة شيئاً غير عادي ، لأن العادة جرت منذ أيام الرومانسية على أن الوسائل والقيم التصويرية الموسيقية في الأنشودة الفنية تنفرد على الوسائل والقيم التصويرية للنص المكتوب ، وأن غلبة الجمهور يتم خاصة بالأنشودة الموسيقية . أما دراسة (چاك شتاين) فتقوم على أن السؤال الأساسي جالياً في الأنشودة الفنية يتمثل في : هل تطابق الألحان المختلفة معنى النصوص وتعبيرها ، وهل تعكسها موسيقياً ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب ، فلأي مدى ؟ ومن الطبيعي أن تكون هناك درجات مختلفة للاختراق من المثل الأصل للتطابق الكامل . ويولد أنه ليس من النادر أن يلحن موسيقار فني قصيدة رائعة ، فقد لحن (شومان) قصيدة (هاينريش هائنه) في شهر مايو البليغ ، ولحن (هوجو فولف) قصيدة (إدوارد موريكه) في الربيع . كذلك يبدو أن رفع قيمة نصوص من الدرجة الثانية عن طريق موسيقى عظيمة (من هذا القبيل تلحين شوبرت لقصائد فيلهلم مولر ، وتلحين شومان لقصائد من تأليف شاميشو) شيء سهل التحقيق ، مثل وضع الألحان البسيطة لمطابقة للنصوص الفنية (من هذا القبيل تلحين (رايشلر) و (تسيلر) لقصائد من تأليف « جوتنه ») .

وظروف الأوبرا تشبه ظروف تلحين القصائد مع فارق ، هو أن الشاعر الغنائي الذي يؤلف القصائد لا يؤلفها مركزاً بصره على التلحين ، بينما يكتب الشاعر نص الأوبرا ليخلص من يكتب نصاً مسرحياً للتمثيل غير الغنائي^(٢٩) . ولقد كان كبار كتاب النصوص الأوبرالية - من (دا يونغ) إلى (هوفمستال) - يرون أن النص الأوبرالي يختلف عن النص المسرحي في ميله إلى التبسيط والغنائية ، ويمكننا أن نعرف كيف تكون مواءمة سمات معينة في البناء واللغة تتفق مع الموسيقى عندما نتطلع خطابات العمل التي تبادلها (هوجو فون

تصوير الأعمال الأدبية ، وفي للموسيقى المصورة بكلام . ومن الممكن - من الناحية المنهجية التقنية - النظر إلى هذه الظواهر من زاوية علم الأدب ، كما يمكن النظر إليها من زاوية علم الموسيقى أو علم الفن بعمق . ولست بحاجة هنا إلى تأكيد أن الذي يعتينا في المقام الأول هو البعد الأدبي وحده .

ومن الطبيعي أن أكثر ما كتب من أبحاث عن تصوير الأعمال الأدبية كتب من وجه نظر علم الفن . أغنف إلى هذا أن الدراسات القليلة التي يمكننا هنا من قبيل الاستثناء ، مثل دراسة (ريشارد مولر)^(٣٠) عن الأدب والفن التشكيلي في عصر الباروك ، أو دراسة (أيتنا فيشر)^(٣١) من رسوم الكتب في عصر الرومانسية ، هي دراسات ، من وجهة نظر الأدب ، لم تنس إلى الاستنتاجات الاستيعابية الأدبية الزاهية في كل الحالات . ومن الممكن - في المقابل - أن يتعلم علم الأدب من البحوث ذات التوجه العلمي الفني أشياء كثيرة إذا ما استغل نتائجها لأهدافها الخاصة . فقد ميز (جيرار برتران)^(٣٢) بين ثلاثة أنماط من رسوم الكتب ، معتمداً على أمثلة من (ديوان (دو دوق) و (بيكاسو) ، ووجد أن (ديوان) يمثل غط الفنان الذي لا يتوقف في البداية عند التفاصيل الكثيرة ، بل يصنع من تلقاء ذاته ما يمكن أن نسميه نظيراً مطابفاً للنص الأدبي ، على أساس تصويري ، كما وجد أن (بيكاسو) يمثل النمط الذي يرتفع فوق مستوى النص المطلوب رسم صور له ، والذي يبرح على خطوط بديهية هو . أما السؤال من وجهة نظر علم الأدب فلا يبدأ في الحقيقة إلا من هنا ، أي من البحث عن الكيفية التي يؤثر بها كل غط من هذه الأنماط الثلاثة على فهم العمل الأدبي . وليس هناك شك في أن الانطباع العام بتغير في حالة الطبوعات المصورة عنه في حالة الطبوعات غير المصورة . فهل يعني الرسم على تجسيم العمل الأدبي من طريق التوضيح ، أو تقصير الانطباعات أو زهانتها ؟ أم أنه يصرقلها ؟ وما موقف الأنماط الثلاثة في هذا المقصار ؟ هذه التساؤلات لا يمكن إلهام أن نجد إجابة واحدة ومهلة وعمامة للرد عليها . وليس من شك في أن هناك حالات تؤدي فيها الرسوم إلى الإساءة إلى تجسيم العمل الأدبي بدلاً من أن تؤدي إلى تدعيمه .

ونلاحظ من ناحية وضع المشكلة أن العملية في اتجاهها المخالف تطابق جمال علم الأدب على نحو أقرب بكثير ، عندما تنشأ أعمال أدبية على أعمال فنية أخرى قائمة في الواقع ، ويتمتع في فنون أخرى ، مثل الرومانس أو القصص أو عروضات الصور . من هذا القبيل الأمثال التي كتبها (روبرت دينيك) على صور رقص الموت (ديتيل) ، وبجموعة القصائد للساعة ، الفرحوس غير الملقود ، التي كتبها (إرنست شونفيغز) على رسومات بالحجر (إرنست بارلاخ) . وهنا نجد أن قيام الشاعر (إرنست شونفيغز) بتفسير معين لرسومات (بارلاخ) وولد ، ونجد علاقة على ذلك أن الشاعر رتب رسوم (بارلاخ) على نحو يبدو أن الرسام لم يقصد إليه . مع ذلك فإن العلاقات بين الفنون تتجاوز مجرد التأثير الحاسف ، وتشمل بلا شك طائفة من النواحي المشتركة في موقف التفكير وعالم التصورات لدى (بارلاخ) و (شونفيغز) ، بالإضافة إلى بواعث استيعابية أخرى علاقة على مجرد تجاوز سلسلة من الصور وسلسلة من القصائد .

وكانت هناك أنواع أدبية خاصة تمثل هذه الأعمال التي تقوم على

السمة الاحتفالية للأوبرا الليتوانية، تلك السمة التي أبرزتها الباحثة (إيفا ماريا ليتس)^(٥٩)، فلما ابتعدت بعض الأوبرات منذ وقت جد مبكر عن مثل هذه الصورة المثالية واتجهت إلى التقيض، أتى إلى مجرد إحداث صورة ظاهرية مضللة خالية من المضمون الإنساني العالى، فقد بقيت ذكرى الفكرة الأصلية باقية في أذهان مختلفة. من هذا القبيل ما ذكره (توماس مان) في مقاله عن فن (ريشارد فاغنر) مكرراً كلاماً سبقه إليه آخرون: «فالقانون ما هي إلا ظواهر للفن الذي هو واحد فيها جميعاً، وما كان فاغنر بحاجة إلى أن يصبح المازج العظيم للقانون - وهو ما كانه بالفعل - ليؤثر على كل نوع من الفنية تأثيره التعليمي واللغوي». كذلك يصبح أن نرى أيضاً في مثل هذا المزج بين القانون إعاقلة للنمو الدائم الحركي لكل فن من الفنون ومن بينها الأدب.

وهناك دراسة شاملة بقلم (كلارك جوتو بوست)^(٦٠) تناول فيها النص الأوبرالي الأثالي في المجال الأدبي والمكتبات التي ترتبط به. كذلك هناك آراء أساسية وبعيدة المدى من العلاقات المتبادلة بين الأدب والموسيقى من وجهة نظر المؤلف الموسيقي نطالعه في الفصول المختلفة بأنقسام مختلفة في الكتاب الذي أصدره (لودويج برمان)^(٦١). ونحب أن نذكر في هذا المقام أيضاً كتاب الباحثة (هيليا فرومويجن - فوس)^(٦٢) الذي عرضت فيه مناقشات مبدئية لشكلا تضافر الأدب والفن التشكيلي، وإن انحصرت على موضوع محدود نسبياً هو تصوير النصوص في العصر الوسيط.

هوفستال (و (ريشارد شترنوس) - أما إذا قلم مؤلف موسيقى عظيم يتلحن مسرحية موجودة من قبل فإن عليه أن يسيطر عليها ويضبطها ويعدله لتناسب هدفه الموسيقي. ولقد بين (جاك شتاين) كيف بلغ (ألان بروج) المبكرة في معالجة لمسرحية (قوتسك) للأديب (جيورج بوشنر). وهناك دراسة لـ (جون ليندجر)^(٥٧) قدم فيها عرضاً موجزاً للتصوير الأوبرالي الألماني في عصر الباروك من حيث هي نوع كئي تعرض للإهمال.

أما الوحي بتضافر عدد من الفنون، وهو وحي تفرض الضرورة عليه أن يكون مشحوناً على نحو خاص، ويتخذ في الأوبرا مكاناً خاصاً من عصر الأوبرا إلى عصر (فررنريك)^(٥٨)، فقد يكون تمييزاً جلياً عن الإراقة الساعية إلى العمومية. فقد كان تضافر طائفة من الفنون - من الزخرفة التصويرية والتجهيزات المسرحية والموسيقى والأدب - في القرن السابع عشر بهدف إلى ما يمكن أن نسميه بالتأثير الشامل. وكان المقصود بالتأثير الشامل أن يحدث تضافراً كاملاً بين المشاهد وما يقدم إليه على المسرح بحيث تصبح خبرته بالعمل مساوية لخبرته بالواقع. ونعتقد في هذا التجميع للفنون - الذي كان تراث عصر الرينسانس يجد فيه تعبيراً للترابيديا اليونانية القديمة - نوع من الممارسة الشعائرية العلمانية للفن على الإطلاق يتمتع فيها المشاهد بالصوتي في عالم الفنون. ثم حدث تدخل عميق بين الموسيقى المسيحية وعالم الصور والموضوعات القديمة الأسطوري ونشأ شكل فني جديد للتعب على الذات والتجديد الباطني. ويرتبط بهذا كله أيضاً

أطواسش

EDWARD BUTSCHER: Wallace Stevens' Neglected Pages: (٧) "Variations on a Summer Day", in: Twentieth Century Literature, Bd. 19, (Juli 1973), Number 3, S. 153-164.

KARL KONRAD POLHEIM: Zur romantischen Einheit der (٨) Künste. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hrsg.): Bildende Künste und Literatur. Frankfurt a. M. 1970, S. 157-178.

CALVIN S. BROWN: Music and Literature, a. a. O. (٩)

HORST PETRI: Literatur und Musik. Göttingen 1964. (١٠)

HELMUT A. HATZFELD: Literature through Art. New York (١١) 1952.

MARIO FRAZ: Macromyunc. The Parallel between Literature (١٢) and the Visual Arts. Princeton 1967.

RONALD TAYLOR: Formal Parallels in Literature and Music. (١٣) In: German Life and Letters, Bd. 19 (1965-66), S. 10-18.

HERMAN MEYER: Raumgestaltung Raumsymbolik in modern (١٤) erer Bildkunst und Malerei. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hrsg.): Bildende Künste und Literatur, a. a. O., S. 13-26

المقصود بالأبهيام (الجميع إلهامات) صور رمزية ترتبط بها نصوص شعرية (٥) وجدت فيها بعد في كتب فسيحة ذات صفة موسوعية على هيئة ترات تضم اهتمام به الشعراء والأديب في القرنين السادس عشر والسابع عشر خاصة.

KARL WEIDLE: Barformen der Musik. Kassel 1925 (١)

CALVIN S. BROWN: Music and Literature, Athens, Georgia (٢) 1948, S. 219-228.

RENEE RISE HUBERT: The Fabulous Fiction of Two Surrealist (٣) Artists: GIORGIO DE CHIRICO and MAX ERNST. In: New Literary History, Volume IV (Autumn 1972), number 1, S. 151-166.

STEVEN PAUL SCHER: Verbal Music in German Literature. (٤) New Haven and London 1968.

KARL LUDWIG SCHNEIDER: Der bildhafte Ausdruck in den (٥) Dichtungen GEORG HEYMS, GEORG TRAKLS und ERNST STADLERS. Hiedelberg: 1954.

RONALD SALTER: GEORG HEYMS Lyrik. Ein Vergleich (٦) von Wortkunst und Bildkunst München 1972.

- In: N. FRYE: *Spiritus Mundi*. Bloomington und London 1976.
- GISBERT KRANZ: Das Bildgedicht in Europa. Paderborn (19) 1973.
- GEOFFREY HARPAM: The Grotesque. First Principles. In: (19) *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34. Jg. (1976), S. 461-68.
- FRED H. MARCUS: Short Story-Short Film. Los Angeles (10) 1977.
- LADISLAV MATEJKA und IRWIN R. TITUNIK: *Semiotics* (11) of Art. Cambridge, Mass. 1976.
- WOLFGANG MAX FAUST: *Bilder werden Worte*. München (17) 1977.
- DORIS FOUQUET: *Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristandtradition*. Berlin 1971.
- IAN JACK: *Kests and the Mirror of Art*. Oxford 1967. (11)
- WELLEK - WARREN, S. 112. (16)
- ERWIN PANOFSKY: *The Neoplatonic Movement in Michelangelo*. In: *Studies in Iconology*. New York 1939, S. 171 ff.
- ROBERT MUHLER: Die Einheit der Künste und das Orphische bei E. T. A. Hoffmann. In: ALBERT FUCHS und HELMUT MOTEKAT (Hrsg.): *Stoffe, Formen, Strukturen*. München 1962, S. 345-360.
- ETIENNE SOURIAU: *La Correspondance des arts: Elements d'esthétique comparée*. Paris 1947. (18)
- JAMES D. MERRIMAN: *The Parallel of the Arts: Some Milgivings and a Faint Affirmation*. In: *JAAC*, Bd. 31 (1972-73), S. 153-64 und 310-21.
- RICHARD MULLER: *Dichtung und bildende Kunst im Zeitalter des Barock. Wege zur Dichtung*, Bd. 29, 1937. (19)
- ANITA FISCHER: *Die Buchillustration der deutschen Romantik*. Germanistische Studien Bd. 145, 1933.
- GÉRARD BERTRAND: *L'illustration de la Poésie à l'époque du cubisme 1909-1914*. Paris 1971.
- ROBERT J. CLEMENTS: *Picta Poesis*. Rom 1960, S. 193-202 und 17-20. (19)
- JAKOB KNAUS (Hrsg.): *Sprache. Dichtung. Musik. Taeching*. (19) en 1973.
- JACK M. STEIN: *Poem and Music in the German Lied from Glück to Hugo Wolf*. Cambridge, Mass. 1971.
- JACK M. STEIN: *FROM Woynek to Woznek: Alban Berg's* (19) *Adaptation of Büchner In: The Germanic Review*, May 1972, S. 168-180.
- JOHN D. LINDBERG: *The German Baroque Opera Libretto: The A Forgotten Genre*. In: GEORGE CHULZ-BEHREND: *The German Baroque*. Austin und London 1972, S. 87-122.
- WERNER EOK: *Von königlichem Rang: die Oper*. In: JAKOB KNAUS (Hrsg.): *Sprache Dichtung. Musik*. A. a. O., S. 64-71.
- EVA MARIA LENZ: *Hugo von Hofmannsthal's Mythologische Oper "Die ägyptische Helena"*. Tübingen 1972, S. 145-148.
- KLAUS G. JUST: *Das deutsche Opernlibretto*. In: *Poetica*, 7. (19) Jg. (1975), S. 203-20.
- LAURENCE BERMAN und andere: *Words Music*. Cambridge, (11) Mass. 1972.
- HELLA FRUHMORGEN-VOSS: *Text und Illustration im Mittelalter*. München 1975.
- MARSHALL MCLUHAN und HARLEY PARKER: *Through* (19) *the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*. New York 1967.
- HANS HEINRICH BAUMANN: *Musik und sprachliches* (19) *Modell*. In: *Poetica*, Bd. 2 (1968), S. 433-437.
- EMIL STAIGER: *Musik und Dichtung*. Zürich und Freiburg (19) 1959, S. 61-85.
- KURT WAIS: *Symbiose der Künste. Schriften und Vorträge der württembergischen Gesellschaft der Künste*, In: ERMATINGER II, S. 289.
- CURT SACHS: *The Commonwealth of Art*. New York 1946. (19)
- WELLEK-WARREN S. 111. (19)
- FRITZ MEDICUS: *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*. In: ERMATINGER II, S. 209.
- HERMAN MEYER: *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*. In: *DVLQ.*, 31. Jg. (1957), S. 491.
- HERMAN MEYER: *RILKES Cézanne-Erlebnis*. In: *JAAC*, Bd. 2 (1952-54), S. 69-102.
- DEL IVAN IANIK: *Toward "Thingsness": Cézanne's Painting and Lawrence's Poetry*. In: *Twentieth Century Literature*. Bd. 19 (1973), S. 119-128.
- CALVIN BROWN: *The Musical Development of Symbols*. (19) *WHITMAN*. In: *Music and Literature*, a.a.O., S. 178-194.
- THEODORE MEYER GREENE: *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton 1940.
- FRITZ MEDICUS: *Social and Cultural Dynamics*. Bd. I: (19) *Fluctuations of Forms of Art*. New York etc. 1957.
- HANS HEINRICH BAUMANN: *Musik und sprachliches* (19) *Modell*, a.a.O. S. 437.
- FRANCES A. YATES: *The Art of Memory*. London 1966, S. (19) 19, 101, 330-354.
- JEAN H. HAGSTRUM: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago und London 1958.
- JOHN HOLLANDER: *The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*. Princeton 1961, S. 262.
- DAVID H. MALONE: *Comparative Literature and Interdisciplinary Research*. In: *Synthesis*, I (1974), S. 17-26.
- RUDOLF ARNHOLD: *The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance*. In: *YCOL*, Jg. 25 (1976), S. 7-12.
- NATALIA NIKALAEVNA GRIGOROVICH und S. I. SHIFSTEIN: *Russkaja literatura v sovetskoi muzyke*. Moskva 1975.
- FRIEDRICH WILHELM WENTZLAFF-EGGEBERT: *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*. Berlin 1975.
- JACOB STEINER: *Kunst und Literatur. Zu Rilkes Kathedralengedichten*. In: ALEXANDER VON BORMANN (Hg.): *Wissen und Erlebnissen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Tübingen 1976, S. 621-35.
- FRANZ SCHMITT VON MÜHLENFELS: *Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur*. In: *Arctia*, II. Jg. (1976), S. 238-55.
- NORTHROP FRYE: *Wallace Stevens and the Variations Form*. (19)

التصوير والشعر الإنجليزى الحديث

تقديم وترجمة
محمد عناني

كلنا يعرف أن جذور الشعر الإنجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن ، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التي تزعمها الشاعر (هزرا بلوند) ، وبرز من أبنائها ت. س. إليوت . ومع أن شعر اليوم في بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة ، لما يزال تيار التصويرية من التيارات التي تتدفق بقوة في شعر المحدثين . وإذا كنا لا نعرف في العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الدفق العربى وتستسيغه أذان الناطقين بالضلال ، فينبغى ألا يكون ذلك حائلاً دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام . خصوصاً أن كلمة التصوير ، قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة ، إذ ارتبطت في أذهاننا بتقديم الصور . سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية ، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز . وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادئ عامة نادى بها (النقد الحديث) وأشاعها كبار النقاد لدينا ، مثل وحدة القصيدة ، ووحدة الانطباع ، والعضوية ، والتماسك ، وغلم جراً . وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً في الطريق الصحيح . وهذا محمود . فلتأين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين - وهذا غير دقيق .

وأعززم في هذه الدراسة لإيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية ؛ وهو إطار المودرنية modernism . ولأننا استخدمنا هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التي قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary . فالمودرنية (وهي مصدر صناعي مثل المصادر المستخدمة في الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لا تتضمن الدلالة الزمنية لحسب ، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً ، إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية والأدب ، بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله . وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى ، وهو جزء من التشيد رقم ٧٤ للشاعر هزرا بلوند - وهو الأول في سلسلة أناشيدها - وقد أقر أحد أبنائه للمدرسة ، هوت . س . إليوت بصعوبته في مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (طبعة بنفوين ١٩٤٨ ص ٧) . ثم أقدم دراسة كاملة كتبها (جسيكا برنزيكو رينو) الأستاذة في جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، ونشرت في مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهي دورية تصدرها جامعة ميل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ - ١٧٣) .

ليس له يدان . من كل صف من الحيط المعقودة
التي تسجها عقارب الساعة تضيق عقدة .
في بطنه يرتفع صوت لغنيته إلى الثيرة الصحبية
سورواتو تلوب لبياً

يتعادل المتضآن في مبالاة أخرى
وأغبر جرحه من الشراب

ما تزال في الكأس في انتظار فوز واحد منها
ولكن السلوك المهلب يحول دون موت ملك الشترنج

ويجمل بنا في البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويرى الذى يكتب اليوم . وقد اخترت قصيدتين كتبنا في عام ١٩٧٥ ، أولاهما للشاعر (روجر غارثيت) بعنوان سلام الحياة ، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تدمهوز) بعنوان رفعت صلب . وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تغنى ه أمم أحمداث الحياة ؛

(١)

المجموع عند الثالثة

وهما لا يصبران الشراب وهو يتخمر .

(٢)

الشفق قبيل الفجر . سماء جافة مثل بوردرة التلك

الأفاق

تشققن بأصوات الطيور

يحط الشجرور قريباً متى في رعب أسود

ثم ييب طائراً

كأنما يبحث من مهرب

من عالم ألقى فيه لثره

والبرايح التي لم تر الإنسان قط تطلق في كل مكان

من تلك السيدة الفارعة التي تسير على الكلا في حليفتك ؟

النجم في الساء آمن

البومة على عمود التلفراف

تعم بالظلم والجفاف وهي في ضئف حججه الملتد

تمك أدنيا

وتحت الأحجار الخناس الدقيقة - أصدقاؤك .

(من كتب : قصائد جليلية عام ١٩٧٥ -

العمرة بالقرنيسيا بير - لندن ١٩٧٥ - ص

١٤ و ١٦)

لا شك أن القاريه المعري سوف يتسامل من نوع « الصور » المقدمة هنا ، فالقصيدان لا تكادان تترسلان بالاستعارة ، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين « خافيتين » ، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يكون من « مناظر » متتابعة ، وأشياء لا يربط بينها المنطق القالوف . ولا شك أن القاريه المعري يسرع بالقول بأن المجاز المستخفم رمزي ، ويأتينا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى المجاز) في باطن كل « منظر » وكل « حلت » ، وأنها جميعاً تشترك في تكوين انطباع عام أو تشكيله . ولكن هذا القول على وجهه لا يمثل إلا نصف الحقيقة ، أما النصف الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحللي الصور تحليلاً متلفحاً ، أو أن نخلص إلى نتيجة ما - انطباعاً كانت أو فكرة - من أي من القصيدتين . المذهب هنا « تصويري موزون » ، أي أنه « التقديم » لا « المحاكاة » ، أي أن الفنان هنا لا يريد لنا أن نخلص من قصيدته ساء الحياة مثلاً إلى أن الحياة تيمث على السأ لها مثل مباراة شطرنج تسارت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أي تقضين في جدلية الوجود) ، ومن ثم ضاعت منها فرصة الفرح - فرح الحياة والانطلاق ! بل لا يريد أن يقول إن الزمن يسلب للمر القدرة على العمل (المعجز ليست له يدان) أو أن الزمن يسرق منا شيئاً ما في كل لحظة (تصعب حفظه من كل صف منسوج) - أو أن نار الفن تحرق إحساننا بالحياة ! إنه لا يريد أن يقول أي من ذلك ، ولكنه يقول كل ذلك في الوقت نفسه ! بالفصوح هنا - حين ترجم إلى معان مثورة - تصعب على طلفات من التجريد ومواقع من « التفرد » بحيث لا تصعب صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل في تتابعها وتفاعلها وتعدديها للهن القاريه - وكذلك قصيدته قد هيوز عن الرقات : أين الرقات

فيها ؟ إن القصيدة مجموعة من الملاحظات النفسية المنبثقة من صور غير مجازية في الغالب ، مستمدة بطورها من الحياة اليومية التي يعيشها الجميع . والقاريه يحاول جعلها أن يقدم علاقة ما بين الشجرور والبرايح والسيدة والتجم فلا يستطيع - وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة في القراءة الثانية للقصيدة ، وربما تغيرت في القراءة الثالثة ، وهكذا إلى ما لا نهاية ! إن في القصيدة ديناميكية ، أي حركة دائبة تتطلبنا بالعودة إليها مرات ومرات ، وتتطلب منا إيجابية في التلوق لا تتوافر لدى القاريه العابر . وإذا اشتكى القاريه المعري عما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى « المودرنية » - أي المودرنية في الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب - والشعر بصفة خاصة - في القرن العشرين ؟

إذا تفحصنا أي كتاب يعلج « المودرنية » فسوف نجد إصراراً على تتبع جلورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر - وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ ، مثل « براديري » و « ماكفارلين » في كتابها المودرنية - طبعة يونيو ١٩٨١ - وبعضها يوسع من نطاقها الزمني قليلاً فيريد استمرارها حتى (تدهور) و « سيلفيا بالاث » - بل « فيليب لاركن » مثل كتاب شعر المودرن العشرين - « جراهام مارتن وب . ن . فيريباتك » - لندن ١٩٧٩ . والحقيقة أن الجدول بالعلمي الدقيق لهذه الكلمة ينبغي أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، قبل وفاة ماثيو آرنولد - الناقد الإنجليزي الأشهر - بعدة سنوات (وقد ولد ت . س . إليوت في العام نفسه الذي ولد فيه آرنولد ، أي في ١٨٨٨) . كما أن جلورها لم تكن أليفه خاصة ، بل كانت تتصل بالتحولات التي أتت بها تقدم العلوم الطبيعية ، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر في موقع الإنسان على خريطة الوجود - خصوصاً في الصورة التي رسمها الرومانسيون للإنسان في بداية القرن التاسع عشر . كان الإنسان الذي صوروه الرومانسيون - كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت . ا . هيرم في كتابه الطامعات - (لندن ١٩٢٤) كأنه عظيم الخطر ، لا حدود لقوته وجبروته ، ولا قيود على خياله ، فهو صورة خالقه ، وصوت يرجع أصداه الساء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة في عصر اكتشف فيه الإنسان حقائق العلم الطبيعي ، سواء في دنيا النبات والحيوان أو في نفس الإنسان ذاته . فالمتمجد الرومانسي للإنسان ، ووضع في مركز الكون ، يتضمن تزيئاً واضعاً ، وإخفاً لأصغره (الذي يمثل أحياناً في قوته حين يسيطر قوم على قوم) ، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس ، أو رؤية « سواحل بحر الوجود » التي تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين .

كان التلوق الذي لم يسبق له مثيل في مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر في الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما روتها أوروبا من الأسلاف ، وكان الانجهاز الذي تمثل في كتابات قادة الفكر في أوروبا يتزعج في الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بصورة مقابلة بالمبالغ فيها من ضئف الإنسان وصغره ، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات في الإنسان نفسه وأوضاعه ، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد في الصورة الرومانسية الأولى . وقد رأى أحد النقاد (هو آلان بولوك) أن هذا الانجهاز التجميعي أو التوفيق قد أنشأ « صورة مزدوجة » على حد تعبيره - صورة يلخصها (ماكفارلين)

تقاد بداية القرن يربطها للعلاقات بين الفنون المختلفة . إذ لم تعد المقارنة الفنية بين الشعر والرسم كافية ، إذ كيف تتصور - كما يقول (بايت) - أن يكون ذكر اللون مقابل اللون ؟ أو أن تكون الخطوط التي يكرسها الفنان على اللوحة مرافقة لأي « تكبير » فنون في الأدب ؟ لقد أثارت الوسائل البصرية التي يستخدمها الرسام حرية كافية في إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة - أما الأدب فممازج « حبس » الشئقي - فسا الشئقي إلا اللغة - اشتغافاً واصطلاحاً ١

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق ، بل كانت لها جذور - ينبغي أن نصلها إحقاقاً للحق - في كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل - فكان الشاعر الإنجليزي وليام وردزورث ينص على الشاعر الإنجليزي (بيرغر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ ، ويأخذ الكلاسيكيين في « فرض » منطق الحياة على شخصياته ، بحيث خرجت هذه الشخصيات بلغة غير متصلة بالواقع - أي غير حقيقية - وقرئته المشهورة هي « أريد للزبد من فرصة الرسام وحرته » (خطبات وردزورث - الجزء الأول - ص ٢٣) - . ولذلك كان تشد - منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها الحركة الخفية) التصوير الذي يصور الشاعر من سيطرة المنطق . وكان دائماً يتحدث عن العصور المستقلة من الشعر بعد أن تتحول وتتغير وتكتسب أبعاداً وضوابطاً مختلفة ، أي تكتسب « معاني » مختلفة . ولكن تلك تلك الفترة كانت لا طرحتها التراث الرومانسي برمه ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء ٢

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر في الوقت نفسه في إنجلترا - (داني غريمال روزيني) - حافظاً على إعادة النظر في تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما . لم يكن أحد قد اكتشف (وليام بليك) بعد ١٨٠٠ بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً « خاصاً » يتجلى لفة رمزية مقصورة عليه ، ولا يفهمها سواه ، ولكن رسامته (مثل تلك التي زين بها قصيدته المشهورة بعنوان « ملون ») تدل على أنه كان سباقاً إلى « كسر » الخطوط والألوان ؛ وبشبه النقد الحديث اليوم مدى ريادته في هذا الصدد . أما (روزيني) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والبساطة في التصوير في الشعر والرسم جميعاً . ونحن نذكر في هذه الدراسة أنه أثر على كل من (وليام موريس) و (ج. راسكين) الذي ألهم حضرات في فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسي الملم . ولهذا فمتعماً بدأ تيار المودرن الذي نشأ بعده - كان المجموع ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المثقلة في هؤلاء وليس - في الواقع - في شعر الرومانسيين الكبار أنفسهم .

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود ، التصوير الذي ينبع من فكر البنيات والتجزئة ، وبداية عهد جديد ، يعتمد الشاعر في الشعر والتفكير والديناميكية وتعدد الأصوات (أي تعدد المستويات) . وكان من تمار الثورة على هذه المدرسة - مدرسة (روزيني) التي أطلق عليها اسم « إنشوان ما قبل رومانتيك » - أن ولدت حركة رمزية نشأة . إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع ، فهو ينتج له الألفاظ ليجعل من « للمنى » مساحات تشبه مساحات الألوان أصل

قائلاً إنها تجمع بين الانهيار الذي ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هيربرت سبنسر) مثلاً ، وهو الانهيار إلى الوضعية والتحليلية والموضعية والمنطقية ، وإلى التحميم والحتمية ، وكل ما هو فكري مغلوط وغير ذاتي ، والانهيار الآخر المضاد لهذا ، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه ، وبالظواهر والروحية « التي كانت الناس في أواخر القرن يملكون من شأنها ، تأكيداً « لروحانية » النفس البشرية ، وابتداءً للغيرن المعنى الذي كان قد انتشر أهما انتشاراً . وعلى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التي أتت بها (نيتشه) و (نوبل ترينج) بعده ، من أهم القوى المؤثرة في التيار الجديد (حول المنصر الحديث في الأدب الحديث في ما بعد الثقافة - لندن ١٩٦٦) إذ كان (نيتشه) - كما هو معروف - يدعو إلى إعادة النظر في كل القيم الموروثة ويعرب في رسائل إلى (برانز) و (سترنبرج) عن إحساسه بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة وبداية حقبة جديدة يقف الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلفية الموروثة ، ويحاول النظر بعين « صادقة » في نفسه وحياته الحقيقية . لم تكن الحياة الجديدة قد بدأت - ولكن روحها الأولى - روح الاستكشاف - (وهو ما كان يسميه أرنولد « التسلسل ») كان يجسد معنى الحداثة modernity ويهض بالوردية التي لم تكن - كما يبين البحث المرفق غير حديثة بالمعنى المفهوم .

كانت الصعوبة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تعقيد في أصناف الفكر الأدبي في ذلك الوقت . وكان الرسامون والشعراء الذي عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) « روح العصر » ، وهي روح تشد حرية جديدة تختلف عن حرية الحيات الرومانسي ، فهي حرية فكرية وعلمية . ومن ثم أبطل الناس على أنكار (هيجل) و (برسون) ، وتلاشت الحدود بين الفئات الأدبية ، وساد الاهتمام بإعادة النظر في المفاهيم التي كاد أن يصيها البلب ، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشري وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعامل والقيم وما إلى ذلك . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على البنيات والتجزئة تتراجع ، وبدأت تحمل عليها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء في العالم أو في الفكر ، (بل إلى المودرن أحياناً ما تعني الفوضى والعلمية) ورفض البعد الديني الذي تقدمه للمسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنائه بعداً محدوداً بالافتراض والأساطير التي ضخمها ضباب التاريخ وأصابتها القوالب الجديدة التي حبست فيها . وكان الجميع يشد الآن لوثاً من التحرر الذي يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاضل والإيجابية .

وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا كله في الفنون البصرية والسمعية واللغوية . وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التطارب الشديد بين شئ فنون الجنس البشري ، ليس فحسب في الرؤى التي تفصح عنها ، بل أيضاً في أساليبها وطرائق إنزائها للهن الإنسان وعماطته . وكان هذا في ذاته دليلاً على اشتغال تفكير بالهن . ولدينا وثيقة تتسنى إلى أوائل القرن العشرين ، وهي كتاب « إيرفينج بايت » للمسمى اللاودي الجليل (١٩١٠) والذي وضع له عنواناً جانباً هو دراسة في الخلط بين الفنون . وقاربه هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التي كان

والسحاب في السماء - في إطار المحاكاة (مثلاً بفعل الرسام الإنجليزي كونستابل) لن يزيد على تعديل طفيف في الزاوية التي ينظر منها المتلقي إلى هذه الأخطاف - فلمنعة ما يعمل عند النظر، وممثل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتهاً مطمئناً؛ لأن التشكيل الجديد، على ما به من متعة بصرية، ولا يثير فكرة - ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة - فالتشكيل الجديد يستمد على الإحالة إلى ما هو ثابت في الذهن ومعروف؛ لأن كل غلط من الأخطاف له دلالاته الثابتة، وبجلاء المعنى الراسخ، والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق.

كان هناك سبب آخر - إذن - للاستبعاد عن المحاكاة، هو الإحساس بوجوب اشتراك الذهن اشتراكاً عاماً وإيجابياً في عملية التلويح الفني. وهكذا دأب فنانون «المودرنية» على محاولة استئثار الذهن والحس بما في كل مدرسة من هذه المدارس؛ وهذا يعني أنهم كانوا يبدلون تجربة جديدة و غير مضغوطة للعواقب - لأن الجمهور في أواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة وبخاصة في منتصف القرن، عندما ازدهرت مدرسة «إخوان ما قبل روفال» المشار إليها، التي ثارت على انطباعية «وليام تيرنر» ورفضه عن ابتعادها عن المحاكاة، وعلقت بالعودة إلى تثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً - ويحتاج فإن المودرنية حاولت فنية لإشراك المتلقي في إبداع العمل الفني، وفتح الطريق أمامه ليحمل ذهنه في عملية التلقي، بحيث يصبح العمل الفني غير مقصور على التمثيل والنقل، بل يصبح سجلاً حياً لنشاط ذهني وشعوري مما .

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التي يحاول فنانون بداية القرن العشرين إلهامها إلى الجمهور؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التي رأيها التصويريون أنها تقتضي جهداً خاصاً من جانب المتلقي؟ نقول أيضاً بانحصار إنها تتمثل في المصني الجدي للجمال - كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة في ذاتها، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتلويحها منفصلاً عن السياق الذي تعيش فيه وتتحرك، وأن متعة المتلقي تأتي (كما يقول أكيسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان في نقله إلينا . وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط، هو أن الأشياء الجميلة لا تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه، بل تمتدنا إلى البسيط والمعادي في حياتنا اليومية، وإلى ما يمثل للمشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروسي . وفي كلتا الحالتين كانت أخطاف الجمال مستمدة من الطبيعة، أو كانت تحاول أن ترقى إليها، أي تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض، يمكن استشفافه من صور الطبيعة. أما المودرنية فهي تحطم هذا المثل الأعلى - وبعبارة أخرى فهي متناعضة للأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة جميعاً. إن المودرنية ترى الجمال في كل ما يجسد تجسداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك في الإطار التقليدي. وهي من ثم تلغي «الإطار المرجعي»، للجمال، وتقدم بدائل ما فتت تغيرها لا يمكن أن يثير فيها جملة الجمال .

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف - اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لا يمكن تصور أحد وجود علاقة بينهما، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التعبد والتفاف (لا التوافق والاتفاق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية - من ألوان

اللونسة . وهو يستطيع عن طريق الرمز في التصوير إخراج مقابل للألفاظ، فما الألفاظ إلا رموز لسان متغيرة . وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه - بل قدم الفن البدائي قبل الأدب - فلماذا الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدتها على تحرير الفنان من الترتيب - وقد قد هذه الصبغة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما جعل من فهم شعراء إنجلترا، وأهمهم وأولهم ما ألبسه (1842 - 1898). ولكن عذيفته پول فاليري (1871 - 1945) هو الذي يفتح الطريق حقاً أمامنا لفهم التعبير في اتجاه الشعر، تأثيراً بالفن البصري. أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليزي (وعلى صلاح عيد الصور) فهو فويلون (1844 - 1896)، ويلي لا فوريغ (1890 - 1887) - وأنا أكثرهم بهذا الترتيب عمداً؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية؛ وهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية، إذ تلته التكعيبية فالدارمي، والمستقبلية والتعبيرية، وأخيراً الدادية والسيرالية. أين تقع التصويرية من هذا كله إذن؟

التصويرية في الشعر تشترك مع هذه (للمدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً في جوهر مودرن واحد هو الثورة على المحاكاة. ولقد أجدد النقاد المحدثون أنفسهم في التفريق بين هذه وتلك والمواد الربط بين واحدة وأخرى، وهذا كله مفيد، ولكن الجوهر في هذا كله هو أنها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة، أي عدم التقييد بالخطوط والألوان والنسب القائمة في العالم الخارجي. ولعل أن نستطرد بنينا أن نرضح ما نمنى بكلمتي «الطبيعة» (والموضوع) . الطبيعة في النقد الفني تعني ما يصوره الفنان نظيره لا تقتصر على الأشجار والأنهار والمراعي، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحركه العقل، أما (الموضوع) الفني فهو الشيء الذي يرسمه الفنان. وقد شاع اصطلاح (موضوعي) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإضافة بمعناها، وإن كنا نترجم الصفة نفسها في علم الفيزياء بتعبير «الشيء» - ونقل العدمية الشبيهة للنظر، في مقابل العدمية العينية - تعريفاً للعدمية التي تراه الشيء (أو الموضوع) عن العدمية التي تنظر فيها العين .

والأساس الفكري للاستبعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن «النقل» أو «التثيل» (والتثيل هنا يعني تقديم أهم ملامح الشيء أو الموضوع حتى يظل له أو يمثل العمل الفني) غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع . فالذي يجلي الشجرة ألواناً وضوئاً ونسباً إنما يمثل ما بإحالة العين، أي توجيهها، إلى غلط ذهني هو نموذج الشجرة القائم في كل زمان ومكان؛ وهو بهذا لا يستمد قسب من الشجرة للقرعة التي يصورها، بل يستمد عن حقيقة الموضوع الفني الذي يتأوله، وهو الشجرة، كما يراها بين المدن، وكما يفعل بها، وكما يستجيب لها . أي أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المرأة الكلاسيكية التي تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها . إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التي لا تبد صالحة في عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة . كما أن المحاكاة تفترض ما هو أسطر، ألا وهو سلبية الراي أو القارئ - أي سلبية للمتلق - لأنها تجهد إلى ما يعرفه سلفاً، وتصر على غايلته بلغة الألفاظ . وهكذا فهو «يتلقى» ما لديه، وأما كانت التشكيلات الجديدة التي يقدمها الفنان - فهي تشكيلات متعلقة قائمة في ذهن المتلقي؛ لأنها قائمة بصورة ما في العالم الخارجي . ولنضرب مثلاً زبادة الإيضاح: إن إخراج تشكيل جديد من طين أو ثلاثة - فمثل الشجرة والرمي

وماتت حيناً آخر ، حل لدى القصيدة كلها ، في عملية ديناميكية تسم بالتغير والتحول ؛ بحيث نرى الماضى طويلاً في حسرة وطوراً في إعجاب ، من خلال بشاعة الحياة التي يصورها الشاعر في أرضه القاحلة . وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطورة بروميثيوس ؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) في الأناشيد .

ولاشك أن من أهم سمات الشعر التصويري الحديث ما يمكن أن يعد مشابهاً للتغريب أو كسر الإجماع الذي أتى به مسرح (بريشت) . فالتقانون للحداثيون يريدهون من القارئ ألا يتمتع انتماعاً كاملاً في القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة ، وهم للحللك ما يتناون يصعدونه بمبارات لا معنى لها - ربما كانت اجنية ، أو غير نوحية ، أو خارجة عن السياق - بحيث يتوقف القارئ ويتساءل - ساعداً ؟ ومثلاً يفعل الرسام الحديث في لوحاته ، نجد الشاعر الحديث حراً على ألا يلقى القارئ نظرة على العمل ويقول : ما أمله ! ثم يهسى في سبيله . إنهم يريدهون أن ينظر إليها مرات ومرات ، بحيث يرى فيه في كل مرة شيئاً جديداً ، وبحيث يتولى هو إقامة للمعنى التي يراها . ومعنى هذا أنهم يطالبون للتوكل بأن يكون واضحاً وأياً يتطلع إلى عمل فني يمثل لونا من التحمل الصارخ لحياة النمطية (ولا شك أن حياتنا غطية شتاً لم أيتها) ، فهم يقولون له : تمال وأعمل فكوك فيها ترى ! ومن هذه الزاوية يأتي جانب مهم من جوانب الاستعارة ، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه ، ولذلك فالتشبيه والمشبّه به (تصريحا أو ضمناً) يتوافقان في شيء ما ، هو ما اصطلاحنا على تسميته « الجامع » الجامع بعاما الموزنية فيه تولى اهتمام أكبر والمشبّه به ، ولكنه في القصيدة يجمع بينهما . ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين مصربين يتناقضان بوضوح في شيء ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر ، لإبراز تشابه أو إبراز تنافر - وهذا هو الأهم - يحفز على التفكير . ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لا يريد للقارئ أن يلمح شعوراً في قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر . ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية ومسرح (بريشت) .

وفي إطار المؤرخية الكبير تبرز مدرسة التصويريين في قالب غريب حقاً ؛ فهي مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً ، وتغيب إليها عنصراً يمكن أن نسميه « أولوية البناء » ، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاماً خاصاً ؛ بل نحن نعلم أن نظاماً داخلياً يتفقه الشاعر بعد أن تأمل طويل للموضوع (بلنقى الذي شرحته سابقاً لهذا المصطلح) . ومن هذا المطلق يتضح لدى الخطأ الذي وقعنا فيه في العالم العربي عندما نحيل إبتنا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك . والخطأ يرجع - دون شك - إلى أننا اتهمنا بالتدقيق التقري دون النقد التطبيقي ، واتممنا بالمبادئ ، والأشياء دون أن نقرأ الشعر . ونحن معلومون في هذا ؛ لأن من يقرأ هذا المصطلح الحديث وفاجاً بأنه لا يفهم ما فيها من القور سوف يلقى بها جانباً وينصرف عنها ؛ لأننا لا نتمتع بالمصطلح الشعري الذي توسل به ، ولم نعد أن نكون مطالبين بأن نبذل الفكر في الشعر أو الرسم أو الموسيقى . ولذلك فلقد بدأت بتقدم نموذجين من هذا اللون من الشعر . وسأنتهي بتقديم نموذج مطول منه .

ويعمل بنا الآن أن نوزج أهم المبادئ التي دعت إليها هذه المدرسة ،

وخطوط - في الإنسان أو الطبيعة . ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشيء جليل في ذاته ، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً في الفن . ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثاً لمصور إقطاعية تقسم على الاستغلال والسيطرة وما إليها ، فلم يكن أمام الفنان الذي ينشد صدق الواقع وحاله معاً إلا أن يصدق مع نفسه في تصويره جالاً يقوم على الفج والازلام والتفتة وإيهامه - وهي مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكير الذي كان قد بدأ يسرى في أوروبا في أوائل القرن العشرين ، والإحساس بالاختراب الذي نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعي الجديد ، وإدراك ضالة الإنسان في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تطحنه طحناً . وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية - لا بد أن تؤخذ في الحسبان - لنشوب الحروب العالمية الأولى ، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب .

والحداثيون من التصويريين يرون الجمال في التغير والديناميكية والقدرة على النظر الشاملة . ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة ؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأقدم من أنها مركب لا زمني ، أي مركب تشكلت يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر ، فأصبحوا يرون في الاستعارة مركباً زمنياً ، أي يعتمد على الحركة الدائرية في العلاقات بين الأشياء ، وأصبحت الموسيقى مثلاً يمكن أن يحلّى ، لاعتماده على (1) التزامن (2) التعاقب . أما التزامن فهو عزم لحظي معاً ، وأما التعاقب فهو أن كل حلر بطبيعتها يتكون من عدة نغمات متعاقبة . ومعنى هذا أن الاستعارة تمتداه القديم ، التي تقدم إلينا صورة واحدة ، أياً كانت درجة تركيبها أو تعقيدها ، لا بد أن تقل في دلائلها من الصورة التي تستمد كيميائها من عدد من الصور المتوالية ؛ لأن التتابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة . ولذلك فقد أصبح التكرار مع التغير (وهو من مبادئ التأليف الموسيقي الناضج) مبدأ من مبداهم . ولتغريب مثلاً بوضوح ما نقول . إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لاشك فيها ، فإن الأساطير قد أصبحت حل لدى الزمن صوراً ثابتة . لقد أصبحت صورة (بروميثيوس) مثلاً صورة عديدة لا تتغير للإنسان الذي يتحدى الأقدار التي تعصف بإنسانيته (ممثلة في زيوس رب الأرباب) ويتحمل الأول في سبيل هذا - وهكذا صورته (إيسوفولوس) ، وهكذا صورة (خيل) - تس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها . ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإعلاء أصبحت عبودية ؛ لأنها جندت مغرباً ، ومن ثم اقترنت من الكليشيهات . ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة - أي أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تهبها دلالات جديدة ، وأن يدجروا الشخصيات الأسطورية في عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعاني التي يرونها كائنة فيها . والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا ، حتى تأتي كل صورة فتتبر ما سبقها ، ثم تتغير هي نفسها حين يأتي بعدها ما يغيرها . وهكذا يفعل (إليوت) في قصيدة الأرض القاحلة ، حين يقدم عرافة حديثة في صورة مصرية قديمة هي (سيزومستريس) ، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة الربية للخطوة ، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتها مما حين يقدم لنا (كلويوإرا) وقد تجملت في مظاهر الترف والبلخ التي أحفقت عليها المجتمع الصناعي ، ثم يعيد تقديم المرأة وقد انتهت مشاعرها حين ،

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا الملعب ، لأنه لم يجد فيه المجال الكافي للإبداع ، فهو في صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يترقى على الإطلاق من تبع المؤثرية الزائفة . ومن ثم بذلت علاقته في لندن للشاعر الأمريكي ت . ص . إيلوت تردد وتوقا . ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتصلة التي سبقت الإشارة إليها ، والتي تعد تصويرية ناجحة وإن لم يسبها أصعبها كذلك . كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر ، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء ، إلى آخر ما ذكرنا آنفا . وكان من ثمارها مجموعة الأناشيد التي بدأها باوند في لندن في عام ١٩١٨ ، ثم استمر في كتابتها في إيطاليا ونشرها في أجزاء متفرقة فيها بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٠ . وعلى الرغم من إعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل هـ فورديوسك وود ، و «وندام لوس» و «ألن تيت» و «ويليام كارلوس ويليامز») لم تحظ بالقبول من الجمهور ومراكز النقاد . وبشكل كاتب هذه السطور مع الكثيرين من نقاد العصر الحديث في الاعتقاد بصورتها البالغة ، وبإغراقها في التعريب ، حتى إن عملية التلويح بأي مستوى من المستويات تتوقف إزاءها غاماً . ومعنى هذا أن جرة المؤثرية تزداد حين يستخدّم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب . وهو لكي يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية - بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم - وبجاءات مقطعة وعلم جرا . وهذا ما دفعني إلى الاكتفاء بترجمة جزء من النشيد ٧٤ (أول مجسوة أناشيد بيرزا - التي نال عليها جائزة بوليتجن في عام ١٩٤٩) ، فالهيلة هي أن أي جزء منه يمكن تقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعيبى . وربما كان الفاصل المرفق معنا في إيضاح ما يريد الشاعر أن يقوله ، إذا كان يريد أن يقول شيئاً .

وفي عام ١٩٢٤ استقر باوند في إيطاليا وبكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . والمعروف أنه كان من المعجبين بومبوليني ، وأنه كان يهاجم أمريكا في الإذاعة إبان الحرب ، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف . ولهذا ألقت السلطات الأمريكية القبض عليه في ١٩٤٥ ، ووضعت في مسكر حربي لمدة ستة شهور ، فضاها في ترجمة الشعر الصيني ، وكتابة الشعر أيضاً ، ثم قدم للمحاكمة ، ولكن المسؤولين أدخلوه مستشفى في واشنطن بأسريها للعلاج ، قضى به نحرًا من ١٢ سنة . وعندما أخرج عنه ، «لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة» عاد إلى إيطاليا في ١٩٥٨ وظل بها حتى توفي عام ١٩٧٢ .

أما ما يدعش له القارئ والدارس حقا فهو السرعة التي كان باوند يتحول بها من ملعب إلى ملعب ، وفزارة الإنتاج التي لم يشهد لها العالم مثيلاً ، وصعوبة الذهن التي لم تفارقه حتى وموت الثمانينيات من عصره ، وثقته للسل من اللغات الأوربية ، فكان يؤلف بعدة لغات ، وينشر بهذه اللغات دون تردد ، وبمثل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد ! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هي تعدد الإلمام باللغات والاقتباسات الواردة في شعره ، والمؤثرية من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يمجها إجادته للإنجليزية والفرنسية مثلاً - وإلى حد ما الإيطالية - فليل جانب تلك نجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل العبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤ :

المساء الكبرى للحلم في أكثاف الفلاح المحنية

سواء أكانت قد حققتها في الشعر نفسه أم لا . المبدأ الأول : هو أن عمل الشاعر أن يعالج أشياء محددة - معالجة مباشرة دقيقة - سواء كانت هذه الأشياء ذاتية أو موضوعية . والمبدأ الثاني : هو أن يتصدد في استخدام الألفاظ التي يخرج الشعر ضلها كالفردا (وهو التعبير الذي عاد إلى استخدامه كيث ساجار في كتابه فن تدوير - ١٩٧٨ - ص ١٤٧) . والثالث : هو أن يأتي الشاعر بالإيقاع الشعري من داخل الألفاظ ، لا من البحر المرفوعة . والرابع : هو تأكيد الجانب المحسى للشعر ، بحيث لا يفضل الفكر من الشاعر ، وبحيث تحول القصيدة دون « الانزلاق إلى عملية تجريدية » .

وقد أذهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة شعر التي كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات الفنية حتى ترح جهودها ت . ص . إيلوت بشعره الذي خططها ، والذي أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها .

ولكن من (عزرا باوند) ، الذي يقدم له اليوم قطعة من الأناشيد ، ومقالا نقديا من القطعة ؟

ولد (عزرا باوند) في أمريكا في ١٨٨٥ ، وتلقى تعليمه الأول في نيويورك (ليسانس في الفلسفة) ، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا في عام ١٩٠٦ ، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه ، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوروبا بعد إجادته عدة لغات أوربية ، وتحصنه في الأدب الإنجليزي . وقد كان من مبادئه شوقاً بالتعريب (يقول أحد نفاذه إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل !) ، فبدأ بكتابة شعر لم يستفهم الناس في أمريكا ، فاستقر آخر الأمر في أوروبا ، منتقلاً بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا . وقد نشر أول ديوان له في عام ١٩٠٨ في مدينة البندقية بإيطاليا ، ثم رحل إلى لندن في العام نفسه ، وانضم إلى الجماعة الأدبية التي ألفت حول (ولیم بتر پتس) . ومصرعنا ما أظهر نبوغاً غير عادي ، إذ لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتوري (مثل روبرت براوننج ، الذي أثر عليه تأثيراً واضحاً في بداية حياته) ، وعلى مدرسة إخوان ما قبل رومانييل - وقد سبقت الإشارة إليها . وأهائته معرفته باللغات الأوربية على استعجاب روح العصر ، وروح الفنون التشكيلية الحديثة ؛ وروح المؤثرية . وقد انضم في عام ١٩١٠ - بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين في العام السابق هما شخصيات وأفراح - وأعلن رفضه التهاوى للرؤىانية ونبته مذهب التصويرية . كان هذا الملعب قد بدأ يتخذ صورته المتطورة في كتابات الفيلسوف (ت . ا . هوم) وعماضته . وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء ، أهمهم (هيلدا دويليل) و «وجيجا» (ريتشارد أوللنجتون) ، وضاصرة أمريكية من بوسطن هي (إيلي لويل) ، وضاصر أمريكي هو جون فورد فلتشر من (أركاضر) ، وقبل هؤلاء جميعاً - بطبيعة الحال - ت . ص . إيلوت . وكان الحافز الأول لدى باوند في تبني هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية . وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لا تفصل بين الفعل والاسم ، وتخرج لنا الصورة متضمنة للمعنى . وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغي أن يكون رائدًا في الصورة ، وهو الوضوح والتحدّد ، وأن خطاب الفكر والحنس معاً .

« من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر جيب التماس »
لا كلمت تخلص لها
ولا أفعال تحل بلحزم والعرم
ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
ويسطر على الأرض
ووجد (راوس) أهم يتكلمون عن (إيليس)
وهم يصفون حكايات (أوليس)
« أنا لا أجد - اسمي لا أجد »
ولكن (وانجيتا) هو - فلعل إته (وان جين)
أو الرجل ذو العلم
الذي أزال والده قه
لأنه صنع من الأشياء مزاد من الحد
فتكلمت بها حقلاب رجل الغاية
انظر الرحلة التي قم بها تلاميذ فروينوس حوالى عام ١٩٣٨
إلى أستراليا
إذ تكلم (وان جين) وهكذا خلق من سبق ذكره
وأدى إلى التكنس
آلة انتقال الإنسان
وهكذا أزيل قه
وسترى أنه غير موجودة في صوره
في هذا الكلمة
الروح القدس أو الكلمة الكسالة : الإخلاص
من زلزلات الموت التي يبصرها جبل (تاتشان) في (تيزا)
مثل (فوجي ياما) في (جارودن)
عندما تقطع الفظ وسار على القصب العلوى للصور
وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
في أشكال مصغرة متحدة
و في سكونها بعد انتهاء الحروب
« المرلة » قالت (نيكوليت)
« المرلة »
« لما نبني أن أستر ؟ »
« إننا وقت » - قالت (يانكا كابللي) -
« فلن ألق على ركبي » .
« وإذا قضى المرء يريما في القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح في يده
آلة الموت في أيدي (جيسر) - (هو ناسا)
جده جرو في لون الأسد وسمه البرافيت
وطير عليه علامات بيضاء - ينظر
تحت القوى الست
رقد هناك (بارابلس) ولسان وكذا بجانته
تركيبه طفولية في (بارابلس)
بفضها (جيميراى) - يتلفها (أنتيل) لتفجر حيوية
واسمه (توماس ويسون)
ولم يتحدث المستر ك . بلي سخافت - شهر كامل دون سخافت :
« إذا لم تكن بئها ما كنتا هنا »
وحصاة (لين)
الفرشاة والتمتاج وحصاير (ليزيا)
الأبكم ذو الطيل النقي والرايات
والحرف المرسوم الذي يدل على الحظائر الحارسة
.....
وفي (ليموج) كان البائع الشاب
يتحنى في أهب فرنسي « لا . . . هذا مستحيل » .

(ماتيس) ! كان (ماتيس) ذاوجه لوحه الشمس ويذن مكتز
وهكذا (ين) و (لاكلازا) في ميلانو
مُلق من أقدامه في ميلانو
أن للود أن يأكل لحم البطل الميت
(ديوفونوس) - ولكن ذلك الذي صلب مرتين
أين نجده في ثبات التاريخ ؟
ولكن قل هذا للحوان الأليف : فقه مدوية لا شكوى باكية
بدقة مدوية لا يشكوى باكية
تبني حديثة (ديوس) ، حيث الشرطت بأنون النجوم .
الميون الرقيقة عادية لا تنظر بازده
والطر كذلك جزء من الحركة
ما ترحل عنه ليس السبل الأمل
وشجرة الزيتون التي اكتست في الربيع لونا أبيض
واختلست في (كياتنج) و (مان)
أي يابض يمكن أن تعفب إلى هذا البياض ؟
وأي صراحة ؟
« الدورة الكبرى ثاب بالنجوم إلى شاطئا »
أنت يا من مررت بالأهنة واجتعدت من خرقل
حينما سقط الشيطان في ولاية كارولينا الشمالية
إذا كان الهواء الرقيق يشع مكانا لربيع السموم
أوبديوس
اسم أسرى
والربيع أيضا جزء من الحركة
والأخت القمر
أتق الله وأخشى عيبه العامة
ولكن التعريف المتيق
الذي يقدم هكذا (ميسيجسونند)
وهكذا (دوكير) - وهكذا (وزان بلزن) أو مير تير (التير) مع العروس
رعاية المسيح لنا جسدة في الفسفاء حتى زمانها/عبادة الأباطرة
ولكن المسمى ذا الأنف السيل الذي يجهل تاريخ (تالنج)
لن ينجح المرء
ولا أموال (شارلي ستير) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفرض أن (شارلي) لديه بعض الأموال
وي أهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قمل القرض الملح قسوم من الماملون بالمصارف المستوردة .
وهكذا كانت الفائلة الإجابة المنصرفة من فرق الفلاحين المحتود
ترفع مثل ارتقاء جند (تشيرفيل)
مثلا وعندما عاد إلى تغطية الرصيد بالأذهب لتصفين
كما حدث في عام ١٩٢٥ تقريبا - أنه إنجلترا - يا بلاني
حرية الرأي دون حرية الرأي الملاحع صفر
ولم تنق إلا نقطة واحدة لتساكين
وما حاجتك لهذا ؟ أي ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج ؟
المال يدل على العمل الذي انتهت من أدائه داخل نظام ما
وهو يفتض للتفقيس والحاجة
« لم أقم بعمل يدوي لا لزوم له »
هكذا يقول كتاب الفيسبي الكاتوليكي الذي يستخدمه في عمله
(استعدادا للاحتراق)
صوت يصرخ في حجرة مثل القبرة على زلزلات الإعدام
فالزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جلد في الصورة
والدستور في خطر
وذلك الوضع ليس بجديد بل الجدة هي الآخر

والأسطول في (سالميس) الذي بني بالأموال التي أرضعتها الدولة

ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المزارعين في الخارج
لأن اثنين

ومبيعات المدافع تؤدي إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهي لا تكتسب أسواق المدافع
ولا تصل إلى درجة الإشباع

(بيزا) في العام ٢٢ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج
وقد شق (زل) بالأرض
لارتكابه القتل والاختصاب وما إلى ذلك ، إلى جانب (شولكيس)

إلى جانب الأساطير فمن أنه كان كيش (زيوس) أو غيره
أي صوب المذكورة في الكتاب المقدس ؟
ما أسفار الكتاب المقدس ؟

قال أسلمهما - لا تقدم إلى هذا الغراء .
رجل غربت عليه الشمس
لأن إن النجمة نظرت نظرة حانية

وحورية (هوجورومي) جاءت إلى
مثل حالة ملائكية
في يوم ما كانت السحب على شاطئه (تايشان)

أو في جبه الغروب
والرفيق يبارك دون حذف
موجود في بركة الأساطير عند المساء

الكل نور
والدراما برمتها دراما خاتمة
فالحجر يعرف الشكل الذي يبيه التحات له

الحجر يعرف الشكل
إما في جزيرة (أيتوا) أو (إزوتا) أو في مريم البتول - المعجزات
حيث انتهى التحات الرومان من وضع الأسس .

رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت المأس عند انبهار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهرة التي ركب فيها

جنين أن يدر نفسه أولاً قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات - (هو فاسا)
(جاسير) (هو فاسا) غان لإيطاليا .

والآن في الزمن الذي لا يدر (جاسير) (هو فاسا)
والمعالم الأرمية في الأركان الأرمية .
والبوابات الأرمية في منتصف الجدران (هو فاسا)

وشرة بلون التجم
شاحنة مثل صاحب السحر - القمر
هزلة مثل شعر (ديتير)

(هو فاسا) وفي أثناء الرقص تجدد الحياة
فبرين تفنيداً أنقذاً متقابلة
عند الغروب

بمز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سورايق .

لقد نسبت في مدينة من المدن
ولكن الكهوف أقل سحراً بالنبوة للمستكشف الغرب
من (الأروك) المرسوم على الإعلانات

سوى ترى تلك الطرق القديمة مرة ثانية - سؤال
عتمل
ولكن لا شيء يبدو أقل احتمالاً

مدام (بوجول)
وكانت راتحة التمتع تنفخ تحت أغطية الخيمة
وعاصمة بعد المطر

ونور أبيض على الطريق المؤصل إلى (بيزا)
كانما في مواجهة البرج
خواف سوداء في حفل التلويح وفي الأيام المطيرة سحب

في الجبال كأنما هي الخطاف الحارسة
أزرق سحلية
والطيور البرية ترفض أكل الحيز الأبيض

من جبل تايشان حتى غروب الشمس
من هجر (كارارا) إلى البرج
واليوم تم افتتاح الهواء

(للكواتون) من شق للمرات
(ليونس) ، (كليتوس) ، (كليمنت)
وصولاهم

البحرمان الأكبر يتصل عند المدبح
والغصوه الأخضر يسقط في درج البحرمان
حوت أسفل المقدس ولكم حيود دود القر مبكراً

في نور
في نور النور تكمن القضية .
والكل نور ، يقول (أريستو سكوتس)

كانما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)
وفي هو الأسلاف
كانما من بداية المعجبات

الروح القدس الذي كان موجوداً في (ياو) - الملكة
في (شون) الرحيم
في (ياو) حادي الأمواه

أرمية عماليق ل الأركان الأرمية
وللثة شيان لدى الباب
وحفرو حفرة حولي

كيلا تنثر الرطوبة في عطاني
لأنك صهيون بالمدل
يقول الأشباه : ليس لأهميت لا يقول الملك حادو

أول الحفراء
النور المتوتر الطاهر
وحيل الشمس الذي لا تنو به شابة

والكل نور ، يقول الأيرلندي إلى الملك (كارولوس)
كل شيء
كل الأشياء الموجودة هي من النور

ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يصعب من المتوحيين
(الاييجواز) - مشكلة تاريخية

Edmund Wilson,
Azel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 -
1938, N.Y., 1931.

ثانياً - التصويرية

- Stanley K. Coffman,
Imagism: A Chapter in the History of Modern Poetry, Norman,
Oklahoma, 1951.
Lillian Feder
Ancient Myths in Modern Poetry, Princeton, 1972.
J.B. Harner,
Victory in Limbo: Imagism 1907 - 1917, London, 1975.
Glenn Hughes,
Imagism and Imagists: A Study in Modern Poetry, Stanford, 1931.
Peter Jones (ed.),
Imagist Poetry, Harmondsworth, 1972.
Hugh Kenner,
The Pound Era, London, 1972.
Monroe K. Spears,
Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry,
N.Y., & London, 1967.
A. Kingsley Weatherhead,
The Edge of the Image, Seattle, 1967.
William, C. West,
Vorticism and the English Avant - garde, Manchester, 1972.

أولاً : الحداثة والمودرنية

- Jacques Barzun,
Classic, Romantic and Modern, London 1962.
M. Bradbury & J. McFarlane
Modernism 1890 - 1930, London, 1976
Joseph Chiari,
The Aesthetics of Modernism, London, 1970.
Cyril Connolly
The Modern Movement: One Hundred Key Books From England,
France and America 1880 - 1950, London, 1965.
Richard Ellman & Charles Fiedelson JR (eds.)
The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature, N.Y.
& London, 1965.
Graham Hough
Image and Experience, London, 1960.
Irving Howe (ed.),
The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York,
1971.
Louis Kampf,
On Modernism: Prospects For Literature and Freedom, Boston,
Mass., 1967.
Harold Rosenberg,
The Tradition of the New, London, 1962.
Wylie Sypher,
Loss of the Self in Modern Art and Literature, New York, 1962.
Rocco in Cebrian in Art and Literature, N.Y., 1960.
Lionel Trilling,
Beyond Culture, London, 1960.

أما كتب الشعر فقد أشرت إليها في مراجعها من النص .

إحياء الصور :

التشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند والفنون البصرية

(يقول هيركينز في كتابه «أحضر عزرا باوند» : إن شعر باوند ...
« هو أطول تطبيق في أي فن من الفنون للمبادئ التي تتأثر من التكعيبية ») .

وإبداعية من عاكسة الضوء الساقط على كومة من الغش . « ولى حين
كان الانطباعيون يماكون صور الطبيعة كما تترامى لأعيانهم ، « أى
الضوء الساقط على كومة الغش » ، أصبح المحللون يماكون عملية
الإدراك الحسي نفسها ؛ وهذا يمدون تعريفها . فاللوحات التكعيبية
لا تصور شيئاً ثابتاً في الواقع المحسوس ، بل « عملية » إدراك هذا
الشيء ؛ وهي تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد ، فتصير من
التفاعل الديناميكي بين المحيطات البصرية والذهن التجريدي .
وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول للمر في الذي حدث في
عهد إذ يقول :

« ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان : أولاهما أن
تعدد الغاية التي تتجه إليها المراكمت الحسية ؛ أي أنه
لعبه في أبهى الظروف ، وأنه المادة التشكيلية التي
تلتقي الانطباعات . وثانيتهما أن تعدد قوة سائلة
مضادة للظروف ؛ أي أنه قوة فهم وتجريد ، وليس
جرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات » .

كان عزرا باوند يميل في صباه بالنظرية التكعيبية ، كما يدل على ذلك
كتابته غوديه - برزسكا ، الذي نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماً
تماماً بطبيعة الثورة الفنية التي أحدثها الرسامون في عصره . وكان
يذكر أن التجديدات الفنية التي أتت بها التكعيبية تنصع من ثورة ،
لا في الأداء لحسب ، بل في المبادئ النظرية نفسها .

للتكعيبية التي استحدثها (بيكاسو) و (براك) ، والذوامية
(أو الألية المستقلة) التي تنتمي إليها لوحات (لوس)
(غوديه) ، تشكيلان انفصالاً عن التقاليد الفنية بحيث يتملر
وصفهما بالانطباعية الجديدة ؛ وذلك - في الحقيقة - لأن هذه
اللوحات تعتمد على أشكال وهيكل فنية جديدة كل الجدة .

يقول باوند « إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطاً أكثر إيجابية

Jessie Prinz Pecorino . Resurgent Icons: Pound's First Pisan Canto
and the Visual Arts, Journal of Modern Literature, Vol. Nine, Num-
ber. 2, May 1982 pp. 159/174.

وتمشيا مع اتجاه الفنون التشكيلية في ذلك العصر كان ياوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب في لا يعتمد على المحاكاة ؛ فهو يقول في الكتاب نفسه :

« ينهى عمل الرسام أن يعتمد على المتصور الإبداعي ، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل ، في عمله . ويتجنب هذا القول نفسه على كتابة الشعر ؛ فينبغي على الشاعر أن يستخدم الصورة ، لأنه يراها ويحسها ، وليس لأنه يستطيع أن يتوصل بها إلى تعبير مفيدة ما أو نظام أخلاقي أو اقتصادي » .

والواضح أن ياوند لم يكن يلتزم بهذه المبادئ دائما ، كما لم يكن قادرا على تطبيقها دائما على شعره . و (مارجوري بيرلوف) عفة في قولها إن ياوند لم يستطع تطبيق نظرياته النقدية في شعره ، حتى شرع في كتابة أنشيد مالا تشا ؛ ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثرا عميقا بالنظريات الجمالية للرسميين التكميين .

وهكذا نجد أن ياوند - في أوائل كتاباته الشعرية - يستعير الاصطلاحات من الرسميين لاستخدامها في « توصيف » شعره ؛ فكان يطلق على الصور الشعرية اصطلاح « اللون الأول » للفرن الذي يمارسه ؛ بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أي التصويرية الواقعية) . ولا كان يقول باستقلال « الموضوع الفني » - (أي ما نسميه بالعمل الفني) - « فإذ كان ياوند ما كان يعلمه والقيمة الإحالية » للرمز ، أي القيمة التي تتمثل في إحالة القارئ إلى « معنى ضمني أو مقصود » . وكان يميل إلى رفض الرموز ؛ لأنه كان يحس أنها تولد الأولوية لما « قلته » لا لما « قلته » ؛ ومن ثم فهو تنسب قيمة إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة .

وكان التعريف الخاص الذي وضعه ياوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز وفقاً للأهداف التي كان يرمى إليها ، وهي إخراج فن يعتمد التقليد لا التمثيل منهجاً . فإذا كانت قصيدة (ويليامز) « الربيع وكل شيء » قد نجحت في استخدام أسلوب « تقديمي » بالاستغناء عن لغة المجاز ؛ فإن ياوند يميل « إلغاء التجسيد » من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جليدية تقوم على الكناية . وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول :

« إن شجرة الصنوبر التي يشعشعها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درج يابان » .

« وجبال الدر - إذا كان جبالا على الإطلاق - لا يبرمج لي أي تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب » .

« وأيا كان الأمر فإن الجمال - إذا كان مقصوداً على الشكل - هو نتيجة للعلاقة بين « مسطحين » .

« وجبال الشجرة والدرج يرجع إلى أن مسطحهما يتطابق بعض الشيء كل على صاحبه » .

وهكذا فإن ياوند « يفرض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر » ؛ ويؤكد كل ما يميز بين الشيء والشيء به ، بحيث افتر مجازة الشعرى إلى المعنى ، واعتمد على التوتر الدائم بين « المسطحات »

للمختلفة للتداخل . كما أن استخدام ياوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحا تقنيا ، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعري وشكل القصيدة بصفة عامة ؛ ففي الحالتين نرى أن « الجمال نتيجة للعلاقة بين المسطحات » ؛ وذلك كما يقول ياوند - « لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة ، وأهم من الأشياء التي تقم بينها هذه العلاقات » .

وتم عامل آخر وراء رفض ياوند للرمزية ، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة ، وذلك في علاقة ما بمعنى سابق عليها ، في حين نجد أن علم المعرفة الذي يستند إلى الظواهر يتطلب منا أن ننصوّر وألما متغيراً ديناميكيًا ، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفرن المتغير الديناميكي . وهكذا فإن ياوند يعرّف الصورة بأنها بؤرة تعبير ونشاط ؛ وجميع المصطلحات التي يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية . فهو يقول مثلا إن لها « دلالة متغيرة » ، وإنها « تركيب ذهني عاطفي معا » ، وإنها « دوامة » للطاقات المتحركة .

وناقش ياوند في كتابه آفب بده الفقرة تعريفه الأول للتصويرية ، ليبين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول :

« ثم جماعة ينشدون التبسيط ، فهم يقولون على أقرب المعان وأبسطها ، ظانين أن الصورة هي الصورة الثابتة وحسب . فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن التصويرية - أو « الفنانيا » (أي صنع الصور) - يتضمن أيضا الصور المتغيرة ، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعي له في الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل » .

ولد استقى ياوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للوامة والتكمينية ؛ فهذه الأساليب تعتمد على التفاعل بين عناصر متميزة ومنفصلة ، في إطار علاقات ديناميكية متغيرة . وقد قال (غوديه) في معرض حديثه عن فنه :

« هذه أشكال صور محدودة - ينظمها إطار عام دائم الحركة » . وكذلك فإن العناصر الثابتة في اللوحة التكمينية ينظمها « إطار عام دائم الحركة » ؛ حيث ترى المسطحات والمخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج « تنظيلا » . للسطوح ؛ يتسم بالتوتر الديناميكي . وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفرن من وراء اهتمام ياوند باللغة الصينية ؛ « لاستخدامها الكبير على الأفعال » ، وعلى الحرف التصويري (« الإيديوغرام ») الذي « لا يفصل شكلاً بين الشيء والفعل » . وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس) ؛ وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (غوديه) المسماة « رأس هيراطية » ؛ إذ وصفها قبل أن ينتهي منها الرسام بأسبوعين بأنها « حركة » لا « سكوت » . يقول ياوند « إن الإنسان الكامل لا يد أن يتمم بالاشياء النائية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالاشياء الميتة أو المحترقة أو الثابتة » .

ومن ثم فقد كان اهتمام ياوند ينصب أساسا على التراكيب السطحية التي تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول . وكان يقارن بين الطاقة الكامنة في الشعر والطاقة الكهربائية قائلا : « إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلت كقائما أصبحت قادرة على إشعاع ... طاقة كبيرة » . ومثلا نرى في لوحة تكمينية تعتمد على « الفص واللحن » ، تتبع الطاقة الديناميكية للفرن من « العلاقات فيما بين »

ليست الفردوس مصطنعة
ولكنها على ما يبدو متقطعة

فهو لا توجد إلا فى شذرات غير متوقعة ، وسجن ممتاز .

ويشارك التشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة فى التمزق الشديد .
ومثلاً نرى فى الروحات التكميلية يدخل مصطلح فى سطح آخر بعد
قاطع كالسيف . وترى الأبيات تضرع بمئة ومرة مترددة بين
التعليلات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكرات
الملتذعة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته . ويقع التمزق المكان
الزمنى مع كل « إحالة » إلى شئ غاير (الفصلية) ومع كل انتقال
مفاجئ إلى لغة أجنبية .

وتحليفاً لفنية باوند من كتابة فن « تقديم » (لا عاكاة) فإنه يميل
التفصيلات بعضها فوق بعض ، ويقدمها دون تعليق أو شرح . وهو
يقدم الحقائق الصريحة جنباً إلى جنب دون روابط (مثل حروف
المقطب) حتى تشكل « خيلاً من الأشياء المحددة » « مستروكتابوس
أو كواكتوبوس » - « خيلاء السيلند تشينيدن » - « حل موكان » -
« نطق الشارح رقم ٤٧ » . « إن أساء الأشخاص والطعام وسر الفوخ
ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتى إلى الذاكرة فى صورة شذرات موزقة :

هكذا تعمل الذاكرة : إذ تعود التفصيلات إلى
الذهن فى صور
خنطلة عذقة مضطربة .

والتشيد يقدم حشدًا من الحقائق والأرتباطات التى تبسج عذقة .
ومثلاً يثب نحن باوند من شئ إلى آخر ، يتوالى الشعر فى الفصلية ،
وهى رثايت فى الزمان والمكان لا يندرج عليها إلا الدهن :

أسد تورفالس وطير باولو
ومنى إلى قصر الحمراء ، وساحة الأسود
رهب الملكة لندارجا .

إن باوند يستخدم أسلوب « التركيب الغوى » (أى وضع الصورة
فوق الصورة) ، أو « التطعيم الحضرى » (بمعنى وضع صورة
حضرية فوق صورة) بحيث يلمع علاقة ما بين الصور المتناثرة بجامع
الشبه بين خصائصها المشتركة ، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع .
وهكذا فإن التشيد لا تنتظمه ثيمة واحدة متجانسة ، بل عدة
وحدات غمطية من التفصيلات التى يتصل بعضها ببعض . فمثلاً
نجد أن الإله الوثنى الذى يسمى (راتنجيا) فى أستراليا يوضع فى
مواجهة (أوديسوس) ثم فى مواجهة « وان جن » « المظف » الصيغ .
كما أن مجموعة الصور يربطها - أو ما يسميه باوند بالوحدات
المنطقية - تعتمد على العلاقة بين الأصوات الغمطية ، على أساس أن
إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشغلى . ودلالة الصور
ترجع إلى الشاعر نفسه ، الذى يظل حبيساً - من ناحية ما - لأنه يحضره
بأكثر مما يبتنى . وتقول (كريستين بروك - روز) إن شبكة الصور
شبكة سطحية فحسب ، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثيمات
عميقة ، كما أنه لا يحاول إقامة الحجة ، أو أن يثبت أى شئ ...
بل يريد فحسب أن يقدم حقائق .

وهذه الوحدات المنطقية نفسها تتعرض لتخريف الديناميكى الدائم .
فأسلوب « التطعيم الحضري » الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع

العناصر ، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتنازعة ، بل
التي تسم أحياناً بالتناقض فيما بينها .

يقول باوند فى معرض إشارة إلى فنان ملعب الدومنة : « لقد
أيقظوا إحساسى بالشكل - لا شك أن شعر باوند يفصح عن تأثير
هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء . وهكذا فإن أسلوب
التشيد رقم ٧٤ ويناه يحققان الأهداف الشعرية التى حددها باوند قبل
كتابه بتلاتين عاماً ، استجابة للفنون البصرية . فالتشيد شبه أشد
الشبه بلوحة تكميلية (تركيبية) ، ولكنه يثبت أيضاً إلى أى مدى ذهب
باوند فى تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة .

وهندما انتهى باوند من كتابة أناشيد ييزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى
الرفيق دفعها عنها ؛ إذ كان الرفيق يتوجس خيفة - شأنه شأن كثير
من القراء - من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة غيبية .
ولكن الشعر لا يتضمن أية معان غيبية فى الحقيقة ؛ بل لا يتضمن
« عمقا » فكريا يتطلب الكشف عنه . وإذا كان التشيد رقم ٧٤ يقدم
إليها ألواناً متنوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة
تنظم « التشيد بصفة عامة ؛ وليس هناك موضوع أهم من التفاصيل
الذوقية نفسها ، وعلاقاتها المتغيرة . ولما كان باوند يقدم حشوداً من
الحقائق « والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات ، فإن
القارئ الذى يشد معاني أصعب منها سيجد أن للمعاني تأثير بسرعة
تقترب من سرعة تغير الصور نفسها .

وباختصار ، هل نبعث عن عمق أكبر أو أن هذا هو القاع ؟
وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التثنية للثقافة التى أنها تخضع
للتكوينات السطحية للتغيرة . ومن ثم فإن التقلبات المعجانية لمنطق
الحديث ، والفجوات المتقطعة ، والمساحات الخيالية على الصفحة
المكتوبة ، تضطر القارئ إلى الوعى بأسلوب حركة اللغة ، والوعى
بالربط والفصل بين الصور ، حين تلوب فكرة فى فكرة ، ثم تنقطع
تماماً .

وفى حين تتعرض الفصلية للتغير الدائم ، نجد أن ثمة عملاً يوحد
بينها ، ألا وهو الشاعر ، الذى يصير ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة
من وعيه . « لقد سطع الضوء ، فالدراما ذاتية تماماً ... » .

أى أن الفصلية تعرض الحياة الرواية للشاعر فى حالة تغير دائم
« درامى » . ويقول فورست ريد « الأين » إن الفصلية هنا « رحلة
كبيرة » ترسم أبحاثها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة
للشاعر : « العودة الكبرى تأتى بالتجزم إلى شواطينا » . وورسم
الخريطة مهم ، ليس لأنه يتبع خطة محددة ، أو حقيقة كبرى ، أو ثيمة
غلاية معينة ، ولكن لأنه يمثل سجلاً صافياً لثيمة للتجربة الفعلية .
فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند فى عملية كتابة الشعر . ويقول
باوند فى كتابه غوييه - برزسكا (ص ٤٠) :

« ربما كان كل عمل عظيم عملاً « تجريبياً » وبعض
التجارب تنتهى « بالاكشاف » ، ولكنها تجارب
أولاً وأخيراً » .

ويدور التشيد حول إدراك أشكال جميلة وإبداعها واكتشافها فى
التجربة المباشرة للشاعر ، وذلك فى إطار القبط المتقطع للشعر - وهو
فيض أحياناً يمتد على لاسى :

يبدأ بالأساءة التي يشترك فيها الشاعر مع أبنته جيله جميعا ، ثم يتبع ذلك حشد من الأساءة - أساءة الشهداء السياسيين والدينيين : موسولقي ، مانس - ديرجيس - ديونيسيوس (المسيح) وآخر ثلاثة في القائمة يحملون بذرة الفكرة من صور الموت إلى صور التجدد والحياة . كما أن البيت الذي يقبضه من قصيدة ت . س . إليوت « الرجال الجوف » ، وإشارته إلى المدينة المثالية ، يدلان على التحول من « أساءة الحلم » إلى إمكان البيت وإعادة البناء .

وكثيرا ما نجد أن اندماج الترابط لا يجعلنا نحس بالتغير الجلي في النغمة الشعرية . ففى الفقرة التالية يقيم باوند « تركيبا فوقيا » من عدة عناصر متباينة :

وحورية (هافورمو) جامتى
مثل هالة على رأس ملك
يوما ما كانت السحب على شاطئ (تايشان)
أوفى جباه الغروب
والرفيق المبارك لا هلف له
دموع في بركة الأسطار عند المساء

إن الأبيات تنفخ من الأرواح التي تهب بالثيرة والعزاء في المسرح اليابس ، ومن الملائكة التي صورها فنانو عصر النهضة ، إلى جباه الطبيعة . وعلى الرغم من وجود حرف العطف (الواو) تقلم إلينا فجأة صورة للمعمانة الإنسانية والياس . كذلك فإن عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضا كل الغموض - من الذي يبكي في بركة الأساطير - الرفيق أم أحد الشعراء نفسه ؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة في النغمة توحى بالتذبذب في الحالة النفسية للشاعر نفسه . إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت ، مع تراجيح باوند بين البلبات الروضى والياس . ويحيط به في الوقت نفسه حوريات وحبيد :

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الخواريق في وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقا
بين العبد الذين يتعلمون الرق ...

وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح « اغفر لي حتى يغفر لي الجميع » .

(كوانتون) هذا الصخر يبعث هل الرقاد
لأن هذا الصخر يبيب الرقاد
فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة ، وينشد السلام في حياه هذا العالم برغم علم استحالة ذلك . وأسمائها ترى وضعت بصيرة نافذة :

خيط ضوء مشدود نقي
حبل الشمس الذي لا تشوبه شائبة .

أو نرى صورة للجسماني في لحظة سكينة « العيون الرقيقة المأداة التي لا تلقى نظرة احتجاز » . ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والاطبعات التي تتراحم على ذهن باوند في « النفوس الحلية العظيمة القادمة من الحجة التي يحكمها (تايشان) » .

وتتغير نغمة التشديد ، لا لأنها تمكس التثنية في مواقف باوند

(اكاتبان) جنباً إلى جنب مع (واجادو) بوصفها صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية ، وبالمضى الذي يموت ويحيا . ويشترك هذا النمط من الصور في الحركة مع (وضد) صور مستقلة من الأساطير والدين ، ترتبط جميعا بالبيت والإحياء والخلود . ويأونند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعة في أرجاء التشديد ، بحيث تكسب كل صورة دلالة جديدة كلما قول بينا وبين غيرها . فمثلا نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكانا ثانويا بالنسبة للملاقات التي تستطيع الصور توليدها في القصيدة .

وإلى جانب ذلك نرى أن ما تقوله القصيدة عن إسكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضا مباشرا مع شكل القصيدة نفسها ؛ إذ إن التمزق الذي تنسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضي :

أجد بناء المنيعة أربع مرات ... (هو فاسا)
(غامير) (هو فاسا) - غنائم لإيطاليا
أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد
في صيغة الجمع
ولا الدستور ولا مدينة (ديوس) ...

فالقصيد توحى بأن « إعادة البناء » تعنى الحفاظ على شذرات الماضي واستخدامها في صنع تشكيلات جديدة . ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها « قطع من الناس » انتزعت من الخلق التي ركبت فيها ، ثم يدرجها في النسيج التي يصنعها (بطريقة القص والملصق) . إن « التفصيلات المضيئة » الصريحة المستقلة من الماضي تقدم إلينا في هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر ، ويشكل أنماطا سطحية دائمة التغير ، كأنها لوحة تكتبية .

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات اللبائية يحدث تغيرات جلوية في « نغمة » القصيدة أيضا . فمثلا يضع باوند في فقرة الرثاء صورة لا رابط بينها حتى تناسب موضوعا عمائلا تتناوله الفقرة التي تبدأ بالمعبارة « هؤلاء الرفاق ... » ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد في تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية وتنمجة ثم كسرها . فالبيت الذي يتكون من ثلاث تفصيلات يتلو به بيت من أربع تفصيلات ، ثم بيت من الشعر الحسر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية) . وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقبض بيتا من قصيدة « الملاح » - وهو « السادة يموتون إلى الأرض » ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلقى بفكاهة حركية :

وكان (جيم) للمهرج يغنى :
« بلارن - أدخلني القلعة يا حبيبي
فإنك قد أصبحت الآن حبرا »

أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات :
« وقد توفى (أوبرايفر) - نهاية هذا الفصل
انظر جملة تأيم - عدد ٢٥ يونيو .

أو حين يقدم قطعة من (بايرون) :

أو (جيسون) الذي يجب أن يحارب الجواهر السوداء
(و موري) التي تكتب روايات تاريخية
(و تيويولت) الذي بدأ عليه أنه استعجم مرتين .

وفي بداية التشديد نشهد تغيرا يلقى إدراكه في النغمة الشعرية ، فهو

سحاب فوق الجبل جيل فوق السحاب
إذا نظرنا إلى كل منها على انفراد وجدناها ثابتين ولا شك . أما إذا
نظرنا إليهما معاً وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل .
وشبه بهذا ما نراه في « الوحدات النمطية » التي تتحرك على الدوام
بحيث يقدم كل تقابل بين الصور لمطابقاً جليداً من أنماط العلاقات .
وهكذا يشبه باوند سجنه ببطيرة لاختناز في جزيرة الساحرة
(كيركي) ، وصفية على ظهرها العبد ، ثم بسجن للسبح . وبعد
ذلك تتغير شبكة العلاقات تغييراً كاملاً :

كيركي - صبي

ولكن سَمَّ زعافٍ يجري

في كل عروق الإمبراطورية

وما دام في أعلاها ، فلا بد

أن يجري في أسفل ، فيسري فيها جيماً .

ويستعين باوند بعبارات من هومبروس (ملحمة الأوديسا -
٢١٣/١٠) ومن (ريمر) (دوق مالي) بحيث تتوسع دلالات
الصور فلا تقتصر على وصفه الحال ، بل تبرز ألبسها من نظرياته
الاقتصادية : فالرباسم زعاف .

والقاري يسمعه - مثلاً يسمع الشاعر - أن يلاحظ التغيرات التي
تجر بها الصورة الواحدة : فالنصفيات لا ترتبط أبداً بأشياء ذات دلالة
« نهائية » أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات :

وحينما وهبت فرائشة خضراء جليدية يوم الأحد

زمردية - بل أفتح لونا من الزمرد -

فقطعت مروحتها البيني

وجدت هذه الجمجمة قد مدت لي و (تيلونوس)

الذي يأكل قلب الأعناب .

ففي سياق الشئ بصفة عامة لا تكتسب صورة المروحة البيني -
أي الجناح الأيمن - للفراسة أي دلالة خاصة : ولا أهمية لتشبيه الحشرة
(النشاط أو الفراشة) بمن ذكره في النص (تيلونوس) . ولكن
الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية (أو مسخ الكائنات
للمستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصة بالشاعر ، وبحولائها داخل
القصيد نفسها . والصور تتخذ شكل الكتابة دون أن يسود مشبه به
على مشبه ، أو العكس ، كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض ، بل
تزيد وتضيف إلى بعضها البعض . والنتيجة أن باوند يصف الشيء
من عدة زوايا ، أي من منظور متغير . فهو يقدم إلينا بوصفه شيئاً
(النشاط) ومفاداً معنوية وآلة (مروحة الطائر) ، وشخصاً أسطورياً
(تيلونوس ديوتيسوس) الذي يأكل قلب الأعناب ، ويوصفه
أيضاً صراحة مجرداً - كما يوحى اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid .

وأخيراً فكما فعل إزاء اللوحات التكميلية ، إذا كان لنا أن
نستخلص أي معنى من حشو النصفيات التي يقدمها هذا الشئ
لبنيتي علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها . فالقصيد
زائفة بالمفجوات النوعية ، وعلى القارئ أن يملأها . خذ هذا المثال
(وما الحراس / من إل . . .) . وأحياناً يقدم باوند للمعلومات اللازمة
في موضع آخر من الشئ (رأى الحراس في المقافة) . وأحياناً يترجم
المبارات المكتوبة بلغة أجنبية لفائدة القارئ في النص نفسه أو يقدم

وانطباعاته فحسب بل أيضاً لأن الزاوية التي يصر منها ماعته تتغير
باستمرار . فالتشيد عبارة عن تركيب غير متجانس من ذكريات باوند
وأحاسيسه ، ولكنه يتضمن أيضاً تركيبات من الأصوات القادمة من
هذه الأزمنة وأماكن « صياح الحراس خذ هؤلاء الجنسالات
جميعاً . . . » . والشئ الذي سمعها (صياح) في السجن تحت
حيون قوات الأمن تأتي إلينا بكل الطاقة التي تنجزها العبارات العامة
(« كام لكغمة كنه / شوف بأقول أياه وإعمل أياه ») - هذه اللغة
الدارجة ، والأغاني والشئام ، تحل مكاناً لا ينكر في الشئ ، بما في
ذلك اللهجة المحلية التي يتكلم بها المستر إدواردز في العنبر رقم ٤ -
حيث يردد في طيبة وغيره . أما الأصوات الحاضرة فترن في الأذان
كلها (ومضات) من الصوت ، في مقابل الأصوات الأكية من الماضي
الذي يتذكره باوند أو يتخيله : « هذه رومانسية - نعم نعم -
بالتأكيد . . . » . ويقدم باوند أنماط التحلث في الحياة الواقعية بتغير
حروف بعض الكلمات ، واللجوء إلى الاختصارات ، واختراع
كلمات جديدة ، بحيث توحى العبارات المتوترة والجمل للاعتراضية
بأنها مكتوبة بطريقة الاحتفال .

والدلالة على التمزق المكان والزمان في شئ أجزاء الشئ ، يكفي
أن نعرف أن كثيراً من العبارات تخرج من سياقها التاريخي وتندرج في
سياق القصيدة الجبلية . وأحياناً نرى صوتاً يجاور صوتاً آخر ، أيها من
مكان وزمان مختلفان عنه كل الاختلاف . وهكذا نجد أن كلمات
« حكممدار » غاردون تلدوب في كلمات دوق من القرن السادس
عشر ، في حين تتعارض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه :

قال نيكوريني « المرأة »

« المرأة »

« المرأة » !

« لماذا يبنني أن أستمع ؟ »

« إذا سقطت - قالت يباتكا كاييلو - »

« فلن أقم على ركبتي »

فإذا قضى الإنسان يوماً واحداً في القراءة

استطاع أن يحصل على الفتح

إن كلمات يباتكا ذات « دلالة متغيرة » ، وقبل كل شيء تعود
أهميتها إلى أنها شذرة مقطوعة من زمن مختلف ، وضعت في هذا السياق
في القصيدة . ولكن (يباتكا كاييلو) هي أيضاً « المرأة » ، ومن ثم
فهي أيضاً إحدى النساء المثاليات في عين باوند . أضف إلى هذا أن
كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حيناً كان - كما يقول -
« غارقاً في سجن الجيش » ، العزت صوباً لا شك ، ولكنه يتداخل
مع صوت باوند بصورة ما ، فكأنما باوند نفسه يقول « لماذا يبنني أن
أستمع ؟ / إذا سقطت / فلن أقم على ركبتي » . ولم علاقة بين يباتكا
والشاعر على مستوى آخر : فلفظ ماتت مسمومة . وباوند يصور نفسه
في صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة للساحرة (كيركي) - . وأنه
بللك أحد سجنائها .

وهكذا فإن النصفيات الثابتة الصريحة التي يضعها الشاعر جنباً إلى
جنب في ثابا الشئ تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة . وتبين
الصورة التالية كيف تنجح « حفيظان » - كل منها كناية - في الإيحاء
بالحركة بل مرور الزمن .

تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (برك ويكاسو) أوقصيدة لأحد المعاصرين (غريس وديفري) . ولا شك أن إدراج شلرات من أعمال الفنانين اللذين يستخدمون وسائل فنية مختلفة (مسموعة أو بصرية أو لفظية . الخ) يمثل عنصرا مهما من عناصر الفن التكميبي .

واختلاف باوند عن التكميبيين اختلاف في الدرجة والأسلوب الفني فحسب ؛ فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائي الذي اتبعه بيكاسو (والذي كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب) ، بل تجاوز أسلوب (غوفيه) ، الذي يعتمد على التأثيرات التاريخية للنوع ؛ وأصبح يدخل في موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين . ولذلك نرى أن نطلق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيدا وتنوعا من نطلق أي من معاصريه ، كما يبدو شعره متلفضا كل للتلفظ لتكوينات التكميبي البسيطة نسبيا ، أي التي تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية . إن شعر باوند «حافل بصور التاريخ ؛ فهو يتضمن مصادر تاريخية متنوعة ، يجعلها موضوعه كذا يتخلل في بنائه هيكلأ حديثا . ومن ثم يتسم فيه بالتعارض الزماني بين الموضوعات . أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد لمبادئه الأساسية للتكميبي حتى يخرج فنا لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعي ، بل يدور أيضا حول أنماط هذا النشاط . وقد طور باوند كثيرا من الأساليب الفنية التي استخدمها الشعراء والرسامون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ؛ ولذلك فمعاينته لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكا أكبر عما نشهده في بيكاسو . وإذا كان باوند لم يؤثر في الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو - على الأقل - قد أرحس بمتاحهم الفنية .

انظر مثلا لوحة (بيرسيون) التي رسمها (روبرت راوشنيرغ) ! إنها حلقة في سلسلة تتضمن شلرات من لوحه (روشنر) المسماة «فينوس تزين» . إن المصطلحات المستخدمة في وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة ؛ إذ يستعمل (راوشنيرغ) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على المقاس . وعلى الرغم من أن للصورة عمقا يتبع من المحاكاة ، فإنه عمق يضع في الحاصل السطحية للحصل بصفة عامة . والتراكيب التي يلجأ إليها (راوشنيرغ) تعتمد على الأسلوب «الفوي» ، أي حل وضع اللوحات الحضرية بعضها فوق بعض ، بحيث تلحق توتراين الأزمة التي تنتمي إليها كل منها ، ويحيث تكسب المرأة التي تصورها اللمعة «دلالات متغيرة» . فكل أحد المستويات نرى أنها فينوس ، ولكن الفكاكة الحمراء توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاما شهيا ، وإلى جانب ذلك فلها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة . وهكذا تصبح المرأة في اللوحة فينوس وحواء معا ، ولكنها أيضا المرأة المعاصرة التي تفصل الأطباق (وهي موجودة في أسفل اللوحة إلى اليسار) ، والتي تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن) . ومشهد الشارع في المدينة يضيف بعدا إلى هذه المرأة ذات الزوج المتعدد . فالتبايلات تتيح عدة طرق لفهمها ، وتدخل في هذا التناقض عددا من الأساطير . وفي الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالمقاييس إلى الأهمية الكبرى التي تكتسبها أنماط الألوان وملصمها الذي تبرزه الفرشاة ، وأسلوب (راوشنيرغ) الذي يوحى بالتصوير الفوتوغرافي على لوح من حرير !

شروحا وهوامش داخل النص (مثل «متريدي - وزنا أو كيلا») . ولكن العجوات اللغوية والنطقية تسود القصيدة بحيث لا بد أن يشارك القارئ مشاركة إيجابية في قراءة التشديد ٧٤ ؛ إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضع العلاقات بين الصور (واتجينا - وان جن) . والحقيقة أن الشعر يريد من القارئ أن يرجع إلى المصادر التي اعتمد عليها الشاعر ، لا لأنها تسرنا لنص ، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التي يقيمها باوند .

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكميبي . فإذا كان بناء التشديد رقم ٧٤ يتمشى تماما مع النظرية التكميبي فإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذي يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائق التكميبي . ويتبنى أن نعم النظر فيما يقوله (هيوكر) في هذا الصدد :

«إن بيكاسو يتزح إلى خطهم النموذج الذي يحاكيه إذا كان يقول لنفعلنا هو ما ينتهي إليه في لوشي» . أما باوند فهو بعيد عهد بناء النماذج بحيث يظهر احترامها ، ويصوت تظل كاملة ، فلا يمكن لغوها أن يحل محلها . ورعا كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع من التكميبي ، في حين كان شعر باوند - بدءا من قصيدة لوسرا حتى آخر الأناشيد - أمرك تطبيق في أي فن من الفنون للمبادئ التي تقترب من التكميبي .

يقول (كنز) في موضوع آخر إن الحركة البدائية في الفن (أي تبي) أشكل فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية في تطور التكميبي ؛ إذ وضع بيكاسو مبادئ الفن الأتروبي وملاحه في مقابل الفن الأدري أساسا ، لأن التقليد الأدري قد غلبت تقليد بصرية ، وأكثر ما ينبغي - أي تعتمد أكثر ما ينبغي على المحاكاة . ويعصف (ماكس كوزلوف) النماذج التي وضعها بيكاسو نصب عينه قائلا :

«لأبد إذا أردنا فهم التكميبي أن نذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ارتباط واتصال بين الفنون التي تنتمي إلى ثقافات ومصور يختلف اختلافا بينا . إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تتجسد لغة الشكل التي يطبع إليها في العصور على اشتقاقات متباعدة في فن الرومانسك الذي ازدهر في قطارونيا ، أو فنون وسط إيطاليا (أترويا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة ، وأرخيل سيكلاريس (اليونان) ، أو فنون بابل وآشور وفرب إفريقيا . فهو يميل فنون ما قبل التاريخ ، والفنون القديمة ، والبدائية والساذجة ويحييها

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التي أنتم بها هجوم بيكاسو على تقليد الفن الغربي ، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخي على الفنون المعاصرة تتماشى تماما مع التأثيرات السائدة في العقد الأول من هذا القرن (وكان دائما ما يدور إلى كتابة «أدب عالمي») .

كذلك مهد التكميبيون الطريق لاستعجاب عناصر من الفنون الأخرى في فهم ، فالتراكيب التكميبي (الفن واللصق) يمكن أن

انتهى من أغنيته ، تصبح لآلة على « مصرف توماس » في الصورة التي يرسمها باوند للأرض التي تجرت اقتصادا . وهو يقتبس أبياتا للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلصق في النطق . ويشير إلى امرأة رسمها « مانيه » في لوحة « يلو » في « الغولي بيرجيه » .

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر ، فإنه يجعلها ترتدى ثوبا من الديكول أو اللاتيفيل . ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الرناليزا) مثلاً فعل (ديشام) عام ١٩١٩ ؟ (لا ، فالحتمل أنه كان سيجعلها تزين بموضات كريستيان ديور) .

لا شك أن باوند يكرم أسلافه ، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص . وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراجح بأن الفن تكريم ، ويبدعه المبدعون « لعملة الأباطرة » و « باسم إله الفن » . وحصل الفنان هو بناء معابد لآلهة الفن « فلنحاول نحتاج إلى معبد كما يقول » سواء كان الإله هو (ديونيسوس) ، أو (أفروديتي) ، أو (زرادشت) ، أو (أثينا) ، أو (بارو) أرباب الفنون نفسها .

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية ؟ ولماذا تظهر الصور التي يجيها صورا مية ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى عملية التوقير نفسها ، بحيث يصبح الآلهة التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروسي ، وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعض في دورة لا تنتهي :

إن (يو) لا يبي أية آمال على (بيوه) ...

(زرادشت) أصبح حقيقاً بالياً

إلى (جويتر) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير

لا أثر له إلا في الهواء

و « لا أثر له إلا في الهواء » لأن روح الآلهة ما زالت باقية حتى حين تصبح بعض أشكالها الخاصة حنينة بالية ممزقة مشرعة أوحى عطمة . وكذلك فرما بليت « الروح » في « الدهن » حسبما يقول باوند - لأن الدهن هو مكانها الوحيد . وهكذا فإن آخر صورة لأفروديتي في التشيد تخرج إلى السطح من خلال « التفني بالذهن البشري » ، وإعادة بناء (واغادو) بجري « في الدهن الذي لا يمكن تدميره » . وحتى الأشكال الجميلة في اللوحات المرسومة تحقق الحلود (« بالرسم الخالد ») : لأن قماش اللوحة « الأرض المستوية » (هو الدهن نفسه . وهكذا فإن إدراك الفن (أي إبداعه) لا يعني تقيم أحد المتججات بل المشاركة في نشاط ما .

أضف إلى هذا أن القطعة المتأخوذة من (رويتر) لا تقتصر دلالاتها على « معنى المرأة » بصفة عامة ، بل تمتد ذلك إلى ما سلك عليه اللوحة نفسها . فأولاً نرى أن المرأة توشى بأن « لوحات راوشنيرغ تمكس البيت الحضري المعاصرة » . وثانياً فإن فينوس التي يصورها الرسام دافنيا من الحلف - وفينوس بعد تنقي الجمال - تحتاج إلى امرأة - أي امرأة الفن - حتى تستطيع أن تظهر لميوننا . وهكذا فإن المرأة ترمز لانعكاس الذاتي الذي تصوره اللوحة ، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة . وأخيراً فإن لوحة (راوشنيرغ) تؤكد قيمة لوحة رويتر حتى ولو كانت « لمعلمها » ، لأن لوحة رويتر قد أصبحت مسطحة ، ونقطت ، وأصبحت تقتصر على لونين . و (راوشنيرغ) يستخدمها في لوحاته ليقابل بينها في سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والجيوش ومظلات المبروط من الطائرة . ومع ذلك فيرغم الثقل الرمزي والسخرية ، يرغم « التحكيم » ، فإن (راوشنيرغ) لا يتعدى على معنى لوحة رويتر .

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة : أي أنه يكرمهم « تكريماً غير كريم » . وفي التشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة الغداسة الكاملة « فهو عزق الأعمال التي يمدحها ورائع خالدة ، وقلبها رأساً على عقب ، ويميد صياغة بعضها ، عاكياً إيها ، سائراً منها ، بل يستخدمها بوصفها قطعاً من أزمئة متفاوتة ، ركبت تركيباً جليداً . ففي بداية التشيد يستخدم باوند سطرًا من رواية (جيمس جويس) للبسملة أوليس (هولس) - وهو « إن الحركات التي تحدث الثورات في العالم تولد من الأحلام والرؤى في قلب الفلاح على سطح التل » - كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لتصبية إليوت « الرجال الجوف » ، و يلهو بأساء المؤلفين وعناوين كتبهم .

مات أمير رافيز ...

والستر جيمس يحمي نفسه مع السيلة هوكسي

كأنما هو إناه يحمي نفسه بصماً يتكى عليها ..

وهو يستمر العناوين ويستخدمها للتصريح عن « حقائقه » (رمارك : « ليس في الصديري أي جليد » ، ويولدير « ليست (فردوس مصطنعة ») . وهو يعم في سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها في أغراض مختلفة تماماً . فصاراة إليوت « حتى

جماليات اللون في القصيدة العربية

محمد حافظ دياب

ما الذي تفصله حين تتعامل من جماليات اللون في الخطاب الشعري ؟ هل تفصل اللغة بما هي بنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمجمعة ، أم تبني الرؤية بما هي بنية أعمق ، تتلصق فيها اللغة أو تكشفها في مجال علاقي متبادل بين الدوال اللونية ومطلوئاتها ؟

يكاد الظن يتصرف إلى الرؤية لا إلى اللغة ، فالخطاب الشعري أحد سمكيات اللغة وليس اللغة نفسها ، فيها تنضج الرؤية ، وتدل على معنى استخدام اللغة ، وتشير إلى التجربة الشعرية بمناعتها الشمولى .

ومنذ نشر هوجو ماجنوس Magnus J.P. Sartre الذى يحمل عنوان «التطور التاريخي لمعنى اللون» *The Historical Evolution of the Meaning of Colour* عام ١٨٧٧ ، والحلاف مستمر بين الدارسين والنقاد حول مصداقية وتكنيكات توليف الدوال اللونية في الأدب^(١) .

لمن ناحية ، هناك سارتر J.P. Sartre الذى فرق تفريقاً قاطعاً بين الأدب والفنون ، على أساس أن : «العمل في الألوان .. غير التعبير بالكلمات ، نظراً إلى أن هذه الألوان .. ليست علامات ؛ لأنها لا ترمز إلى أى شىء خارج عنها . صحيح أنه ما من إحساس إلا وتتداخل دلالة ، ولكن المعنى الصغير الغامض الذى يسكن اللون .. لا يعد أمراً قابلاً»^(٢) .

ومن ناحية أخرى ، لمة فرع متنام للتاريخ الثقافي يطلق عليه مبحث «الإيقونولوجيا» *Iconology* ، يقوم على دراسة أنماط التشكيل المسيطر *Gestalt* بين الآداب والفنون ، مثل الشعر والرسم ، والموسيقى والعمارة ، وإن اقتصر - على ما يقول والدته إيرين بانوفسكى E. Banovsky - في دراسة موضوعه على التراث الإغريقي والرومانى ؛ لأن : «اتصال الموضوعات بعضها ببعض الآخر هو المبدأ الرئيسى الذى يقوم عليه هذا العلم . أما الصدع والانقطاع في تاريخ التراث التقليدى ، فيقعان خارج نطاق أبحاث عالم الإيقونولوجيا ، كالمثل في كل التصورات عن الحضارات التى لا تدعها وثائق آبية وفيرة»^(٣) .

Croce في عام ١٩٢٦ في صياغة نظريته حول «الرؤية المجردة» .

وشم محاولات حديثة يقوم بها وتلى شتير W. Steiner في «نظرية العلامة» *Sign Theory* ، وماير شاپيرو M. Schapiro ، وماكس بنس M. Benec حول «نظرية العموميات الدلالية» *Semantic Universals* .

وفي إطار الدراسات الأثروبولوجية ، تعددت كذلك المحاولات لدراسة العلاقة بين دوال اللون وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية في إطار الثقافة السائدة ، وأثبت عدداً من الباحث ، تعد «الأثروبولوجيا

بعد بانوفسكى ، تابع كل من فريدريك ماتز F. Matz ، وجويدو فاينبرج G. Weinberg دراسة العلاقة بين الشعر والفنون البصرية ،

فتحدثا عن علاقة الشعر الموميسى في القرن الثامن قبل الميلاد ، بالأشكال الهندسية التى رسمت على الزخريعات في العصر نفسه ، عن طريق محاولة اكتشاف نمط التشكيل المسيطر على كليهما»^(٤) .

وعلى الدرب نفسه ، طور مؤرخ الفن السويسرى فلهن H. Wolfliin في عام ١٩١٥ دراسة مقارنة للشعر والرسم الإيطالي في القرنين الخامس عشر والسابع عشر ، استفاد منها بنتو كروتشى

الشاعر مركزها باتجاه التراث ، والطبيعة ، والعصر ، واللغة ، والإيديولوجيا . ويضحي صعبا تقى (مفتيح) بينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجماليات اللون في الخطاب الشعري ، خاصة مع تراكم التجارب الشعرية ، وتوسع تطبيقات الشعراء تجاهها . وفاق ، فإن هذه الحدود والفعاليات لا تجد معناها ووظيفتها إلا بالاتدراج ضمن خيط أكثر شمولاً ، لا يربطها بما يطلق عليه «العناصر الفنية من صور ، وإيقاع ، نغم ، ...» أو بمعامل واحد كأن يكون العامل النفسى الداخلى ، أو بالنظر إليها كمضمون ، لا كمعامل مضمون .

ففى مثل هذه الحالات ، نتفقد الفعالية اللونية قيمتها الشعرية ، لى وظيفتها في نطاق النص الشعري ، لأن إدراجها كإحدى صيغ البديع ، أو حصرها في علاقة وحيدة الجانب ، أو تقى تشابكها ، يحولها إلى فعالية مطلقة ومتفرجة .

ومعها كانت المسالك التي قادت الدوال اللونية من الطبيعة إلى النص الأدبي ، مروراً بالثر البيوي ، لكي تضفي وقائع شعرية ، فإن اكتشاف سيميولوجية هذه الدوال بشكل نقطة بدء حاسمة في محاولة لحل هذه الإشكالية . وقد عبر جوجان Gauguin عن هذه السيميولوجية بقوله : «إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة ، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداماً منطقياً ، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية»^(١١) .

هكذا تطورت سيروية تصاطي الدوال اللونية في الخطاب الشعري ، حيث : «يلترك ما هو مشابه وما هو متفرد ، يجب أن توضح أحداث لغتها إلى حد تمييز تفتيشين Wittgenstein»^(١٢) ، فتأوش إغراءها الشعراء ، وامتناحوا منها ، حتى استحالوا وشياً في جهد القصيد :

فالشاعر الإنجليزي جورج ميريديث G. Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) ، عرف الأخضر السمرى الشائق للفجر ، ففى :

But love remembers how the sky was green
And how the grass glimmered lightest blue^(١٣)

وييرمى شيل P. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وجد (لون ألوانه) في الأزرق ، ضفى بزرقة السماء ، والأرض ، والبحر :

The loud deep calls me home even now to feed it
With blue calm out of the emerald urns^(١٤)

كذلك حاصر لون الزاورد Azur ذهن ستيفن ملاربم S. Mal-larmé (١٨٤٨ - ١٩٠٨) :

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac^(١٥)

وامتلاً شعر بول فاليري P. Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، وإدجار آلن بو E.A. Poe بمجموع لكل الألوان . وشاع الأخضر عند الشاعر

المعرفية Cognitive Anthropology أحدثها ، ويتلوج في منظومة موضوعاتها مجموعة الطرق التي يبدع بها أعضاء الجماعة تفاعلاتهم التشكيلية والأدبية من خلال دوال لونية معينة ، بواسطة التحليل الدلالي Semantic Analysis لهذه الدوال ، بوصفها مكونات ثقافية Components ، ومحاولة اكتشاف مدلول عناصر تلك المكونات ، واستخداماتها في الأنساق الفنية المختلفة^(١٦) .

وفي مجال الدراسات اللغوية ، هناك جهود جمع وتصنيف للدوال اللونية على مستوى الحقل الدلالي Semantic Field ، وقد انصرت على الخطاب اللغوي .

ومن وجهة نظر اللغوي ، حاول عالم النفس الإنجليزي إدوارد بلا E. Bullough في أوائل هذا القرن بحث : «فلك للمسألة (العظمة) ... مسألة ما إذا كان ثمة ألوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل» ، فقدم تصنيفاً لألوان من استجابة اللغوي لجماليات اللون ، أطلق عليها : الترابطى Associative ، والفسيولوجى Physiological ، والموضوعى Objective ، وطى الشخصية Character^(١٧) .

النمط الأول (الترابطى) ، ويعنى به إدراك اللون مصحوباً بفكرة أو صورة لموضوع معين مرتبطة في الماضي . وهو ترابط على نوعين : متدرج ، يكون فيه للترابط نعمة اتعالية قوية خاصة به ، تتميز عن نعمة الإحساس باللون ذاته ، مما يترتب عليه فقدان اللون لمركزه في الوعي ، وهو ما يعنى أنه غير مشروع جمالياً ؛ والثانى ، غير متدرج ، لا يتفصل فيه الترابط عن إدراك اللون ، بل يتدرج أو يذوب فيه ، وهو ما يجعل نعمة الإحساس به تقوى ، ويتألق بمخاطف عليه بحرص ، بل يضفى عليه حيوية ودلالة .

والنمط الثانى (الفسيولوجى) ، يحكم على اللون من خلال الأحاسيس الشخصية التي يثيرها ، كالبرودة ، والحمول ، النغم . . . ويعتمد النمط الموضوعى في استجابته على تحليل خصائص اللون ، من حيث معيار نقائه Le facteur de pureté .

أما النمط الأخير (نمط الشخصية) ، فيعتمد في استجابته صبغة عارضية ، تعتمد على صفاته : فالأخضر صريح ونشط ، والأزرق متحفظ وتامل النغم . .

ولى النهاية ، يجب وبلا على تسأل له بالقول إنه : «لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام»^(١٨) .

● اللون والقضاء الشعري :

وامتداداً لآداب النقاد على استجداء المحاور الدلالية لجماليات اللون في الخطاب الشعري ، فإهم يستوفون هذه الغاية مستخلصات أنساق معرفية متعددة ، مثل علم النفس ، والاجتماع ، والبلاغة ، والجمال ، واللغة ، والأثيرولوجيا . غير أن مسهم يظل مشدوداً إلى حركة لونية ، هى حركة الدغاب والمجئى بين المضمير والظاهر ، لأنه : «إذا أصبحت حركة الدغاب والظاهر ، فلن تصعب حركة المجهى والمضمير ، وهو ما يؤدى إلى الوقوع في فضاء التباعد والتعريف»^(١٩) .

ذلك أن «شعرية اللون» Poetry of Colour كما أسماها جون دونى D. Downey^(٢٠) ، تتيح إشكالياتها من منظومة علاقات يجلت

الإسباني جاريثا لوركا، وكثر الأبيض عند قدماى الشعراء العرب :
فقال الأعشى متنزلاً :

«ويبيض كالبيض موصوثة . . .»

وذكر حسان مادحا :

«بيض الوجوه كريمة أحسابهم . . .»

ورثي مالك بن الربيع المازني نفسه :

«وقوما على إثر الشبيك فأسعما . . .»

بها الوحش والبيض الحسان الروائيا»

ومدح طرفة سماره :

«ندماوى يبيض كالبحر وقتية . . .»

وتعشق امرؤ القيس : مفهومة ببيضه غير مفادفة . . .»^(١٥) .

وتبدى ما أسماه رولان بارت R. Barthes «عرقية اللون» L'eth-nicité de la couleur في إقصاء اللون الأصفر من مفردات الشاعر ، وإن استخدمه بعضهم دلالة على الكرامة ، حيث هو عند جون كيتس J. Keats (1795 - 1821) «الضفيرة الصفراء الميتة» Deadly Spleen ، وعند تشارلز سوينبرن Ch. Swinburne (1837 - 1909) «والغيرة الصفراء» Yellow jealousy ، ولم يرضخ (للمتة) الشعراء الطبيعيون ، فغنى به ميريليث ، حين تحدث عن : «أما الأرض السفينة ، تهمل في حصاة ألوانها» :

Yellow eats brown wheat
Barley pale as rye^(١٦)

وعبر كثير من الشعراء عن العاطفة الفارطة ، مستخدمين اللون الأرجواني ، وهو ما نلقاه عند كيتس في «حديثه عن والصخب الأرجواني للفلب» Purple riot^(١٧) .

ووظف آخرون كل دوال اللون للتعبير عن مدلول واحد ، وهو ما نستنيه في جعلهم الرباح مرة فضية ، وأخرى حراء ، أو سوداء ، أو رمادية .

ويمكن هنا تمييز أربعة أنماط من هذا التوظيف ، عبر محاولة الخطيب الشعرى استحضار طاقات اللون ، على مساحة تمتد في ترسوبات لا متناهية من التصنيع ، والتلميح ، والترميز ، والانزياح :

النمط الأول ، يفتى توظيف دواله على مستوى الوصف ، بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها ؛ ومن ثم يمكن تحديد الدلالة الخرفية بينها ، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة (الأثروبولوجية) ، نتيجة تسلط طبقية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر .

وقد استخدم قدماى الشعراء العرب هذا النمط في الأغلب ، فعملوا الأبيض للجمال والنقاوة والسلام ، والأصفر للإرادة والمجد والشرة ، والأحمر للسعادة والفرح ، والأسود للهدم والقساوة والعنف ، والأخضر للبعث والنهضة والتجديد .

وهكذا فتمتاز بالعشب الأخضر ، والأعين للحمرة ، والرماح السود ، والسيك الصفير ، أو زافوا فوصفوا الفرس بالكميت (يجمع فيه اللونان الأسود والأحمر) ، أو بالقدارية (القادرة إلى السواد) الخ . .

وهذا النمط من التوظيف معنى أساسا بإعلاء الألفاظ اللونية ، بسبب استهدافه الإصابتة في الوصف على ما يقول الرزيان .

النمط الثاني ، يوظف مفردات اللون توظيفا يكون في الأغلب على مستوى التشبيه ، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة . ومثل هذا التوظيف يجعل هذه الدلالة مواربة وغير شاملة إلى المدى الذى قد تفقد فيه شحنتها .

النمط الثالث ، ويكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية Correspondances ، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله ؛ ومن ثم فهو أشد تركيزا وتعقيدا من النمطين الأولين ، لأنه يتجنب الاقتراب ، ويكبر على المواربة ، وإن استحال في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدى المجرد .

ومنه قول عبد المطلب المشعري في قصيدته «التارنجة الدابلة» :

«هيها لئن أنسى بظلك مجلسى
وأنا أراهى الألق نصف مفسففى
خسفت جفون ذكريات حلوة
من مطرك العسرى والنعم الوضى
لئساب منك على كليل مشاعرى
يتسوع لحن في أخصبال مفسففى
وهفت عليك السروح من وادى الأسى
لخصب من خسر الأريج الأبيض . . .»

فهنا يغدو العطر في روح القمر ، واللحن بلون الفضة . أما الأسى فيتجسد واديا تسكنه روح الشاعر ، ومنه يهفو عن التارنجة الدابلة تهل من أرجحها الأبيض وكأنه خر لدائق ، وليس عطرا يشم^(١٨) .

أما النمط الرابع ، فيمثل احتجا على النمطية السائدة في توظيف اللون ، وإخضاعه للثابت تصريحا ، أو تلميحيا ، أو ترميزيا ، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتجاوزها ، أو معانها الضاربي بفقره : «إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وسواسهم» .

ويمثل أسلوب الانزياح ، الذى يعنى البعد عن مطابقة الدال لمذلوله ، أهم أساليب هذا النمط . فالدوال اللونية ، استنادا إلى هذا الأسلوب ، لا يفتى أن تكون تمييزا آمينا أو صادقا لمذلولات غير عادية ، بل هي التمييز غير العادى لتكون عادى^(١٩) ، وهو ما يعنى أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعود معيار الكذب والصدق ، ولا معيار توليد المذلولات ، بل قدرة على قول رؤى مختلفة .

وبعد ملازمه من أوائل من استخدموا هذا الأسلوب في توظيف دواله اللونية ، حيث تقرأ له عن «الليل الأبيض» La nuit blanche ، وهو ما أكده جان بير ريشار J.P. Richard بقوله إن : «الأحمر الملقى يترج عند ملازمه بتأكيد حصلى عنيف . وينبث منه نداء الجنس الجيئ . . .» مثل قوله (المرأة التى يحمر دمها بتوضوح تحت الجلد) . . . إذ إنه يحقق انزياحا تجاه علاقتنا بالجلد ، وتجاه علاقة الوصف الشعرى به . فهو يرى في الجلد غير ما ترى ، حيث خلق الشاعر دالا غير عادى ، أو غير مألوف ، لمذلوله هو عادى للجلد^(٢٠) .

* خلفية فكرية :

قاموس الشاعر ، وتجديد ذاكرة لنته ، أما الدادائيون والروشنيون ، فقد اختاروا دوالاً لونية حوشية ، وتركيب غير مالوفة .

وفي صمد التوظيف الحاصل لهذه الدوال ، يحول الشعراء وفد نصوصهم ينتاج الفلسفة الظاهرية عن العلاقة الدينامية بين الذات والموضوع ، ويمنح التأويل القرويدي حول لعني الظاهر والباطن ، والاستماع بما يطلق عليه في عالم التشكيل « فن الإجماع البصري » OP art ، و « فن الصور المتحركة » Kinetic art ، ونظريات تكنولوجيا اللون ، في محاولة لتكتيف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية ، واستهدافاً لتطعيم النص بتكتيكات حدائية .

* البحث عن شاعرية التفضيلات .

وبرغم صعوبة ترقى هوية توظيف الدوال اللونية في الخطاب الشعري ، فطمة مستويات ثلاثة لما يمكن تميزها : الأول : هويتها المعجمية ، والثاني : هويتها البلاغية ، والثالث : هويتها الأثرولوجية .

والأمر لا يختلف هنا مع ما يراه أدونيس من أنه : « ينبغي حل النقطة أن يواجه في تقييم شاعر ما ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا ، مستوى بنية التعبير ، مستوى اللغة الشعرية . ويتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرد عنه غيره ، من حيث أنه يقدم صورة جليلة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل . ويتصل للمستوى الثاني بما لديه من الخاص المميز أيضاً في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جليلة ، بالمقاس إلى موروثه . ويتصل للمستوى الثالث بما لديه من طلاقة خاصة بمنزلة في أنه يؤسس باللغة العلامة التي هي ملك الجميع ، كلاماً خاصاً به متميزاً » (٣٦) .

ويمكن هنا استنباح هوية « شعرة اللون » تفضيلاً على المستويات الثلاثة كالتالي :

أولاً : على المستوى المعجمي :

وتمتة تعبير (ناصم) أطلقه العقاد على اللون ، حين وصفه بأنه : « النور في أصباغه المخففة » (٣٧) . هذه الأصباغ تبلغ أسماؤها الآلاف ، بحسب كتبها Teinte ، وقيمتها Valeur ، وتبجتها Saturation .

وقد أدرك العرب الاختلافات في اللون الواحد ، فوضع الثعالي ، والبيروني ، وابن سيده ، وابن منظور ، والكندي ، وغيرهم كلمات يعبر كل منها عن (لون) خاص من اللون .

فإضافة إلى الأسمة الأساسية الشائعة ، هناك الفرعية المستعارة من أسماء الزهور والفاكهة والنبات والمعادن والفراوات (الموردي - البزنجي - البرتقالي - اللابلاك - الالاباستر - المرمرى - الزمردي - السعوري - الكوبالي الخ .) ، وأخرى تنسب للأشخاص مثل Payne's gray ، و Hooker's green ، و Rembrandt's madder (٣٨) .

وطبقاً لتقسيم ليوفرش Hurvich ، س. ، تنقسم الألوان إلى ثلاثة أجناس :

(١) السلسلة الأكروماتية اللاونية ، وهي الأسود ، والرمادي ،

وقد لا يكون من الملائم في هذا المجال تبين تطور محاولات توظيف اللون في الخطاب الشعري تبيناً تاريخياً حتى اليوم . ومع ذلك ، فمن المفيد الإشارة إلى أهم المراحل الرئيسية التي قطعتها ، وصيغتها المتعددة التي قدامتها .

وتم فرضية شائعة تنهم الشعراء الإغريق بأنهم « مصابون بعنى الألوان » ، تجبها إبداعات مسالو Sappho ، وهوميروس Homeros ، ويندأروس Pindaros ، ويحفظها كذلك تأكيد فلاسفة الإغريق رقي حاسة البصر على غيرها من الحواس .

وفي تقاليد العصور الوسطى الشعرية ، اندرج توظيف الدوال اللونية في سيرة التطهير بمعناها الصوفي . وأكدت الحروب الصليبية ، وتأورات الألوان الشرقية ، ما أطلق عليه رومان Rodin و العظيمة الصوفية للون ، « التي رأها تسود فزون القرنين الثالث عشر والثالث عشر ، حيث : « إذا كان زجاج نوافذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر يغتن الأصباع بمخمل ألوانه الزرقاء المعقدة ، ويخدغة ألوانه البنفسجية المليحة ، وفسه ألوانه الحمراء القاتية . . وإذا كانت صبرة اللون هي للملح السائد في فصائد هذين القرنين ، فذلك لأن جميع هذه الألوان تميز عن العظيمة الصوفية التي كان الفنانون الحشع يأملون في الاستمتاع بها في سماء أحلامهم » (٣٩) .

وفي القرن السابع عشر ، حلد الشعراء الكلاسيكيون توظيف اللون ، نتيجة عدم ميلهم إلى الخروج عن القوالب .

وجاء الرومانتيكيون ، ففتلوا الإحالة إلى اللون بدءاً من مشاعرهم الذاتية ، فحلموها على دواله ، مع الاحتفاظ لما بقدر من شخصيتها واستقلالها .

وفي منتصف القرن الثامن ، فحالب الواقعيون والطبيعيون هذا التوظيف ، فبحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، طموحاً إلى مثل النموذج الإمبريقي واستخدامه في معالجة العالم ، وهو ما أحال نصوصهم الأدبية إلى الاقتراب من مفهوم « اللسان » L'usage ، لا إلى مفهوم « الكلام » Langue ، فيها ابتعد الشعراء الواقعيون عن هذا (الشطط) ، فترفعهم أرواً أقل صراحة ، وأقل طبيعة ، في أن واحد .

أما الرمزيون ، فقد سلروا عكس الرومانتيكيين ، حيث لم يقيموا وزناً لتلك الثنائية بين دوال الألوان ، والذات ؛ إذ إن إدراكهم لهذه الدوال كان في الوقت نفسه إدراكاً للوالم .

والمق أن القرن التاسع عشر قد قدم للخطاب الشعري أعظم عني اللون ؛ وهو ما يتضح في أعمال كريش ، والفريد تينسون A. Tennyson ، ورو ، والشاعرة الإنجليزية كريستينا روسيتي Ch. Rossetti ، وميريديث ، وشيلي ، وسوينبرن ، وملارميه ، وفاليري .

ومنذ مطلع القرن الحادي ، تنوعت محاولات التوظيف ، فقدم الشعراء المستبليون عدداً من المحاولات التي تميزت بالتلاعب بكيمياء اللون ، والتحصير في استخدام عباراته ، في إطار مضاعفة حجم

وعلى نحو يسمح باختيارات تفسيرية عدة ، في ضوء العلاقة بين الدوال ، نتيجة التحويل المستمر لمعانيها من التصريح إلى الإيهام .

وقدال اللون في الخطاب الشعري - شأنها مثل غيرها من الدوال - تتألف مع هذا الخطاب تألفاً غير متوقع ، وتتحوّل نتيجة التراخي في أواخر التركيب ، وتتخوّل في علاقات جديدة تستجيب لمطالبات (الشعرية) . ذلك لأن هذه الدوال رموزاً ومعاني ، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ، لمعيد تشكيل اللغة ، ويخلق لها ذاكرة جديدة ، حلّسية ، تتمكّن من استصفائها ، وتفسير أعماقها .

وتمّ تصوير شائع يقوم على توظيف كلمات اللون Colour- Words في مستواها المعجمي وحسب ، وهو لا شك تصوير خاطئ ، لأنه يغفل القيم الصوتية والإيقاعية لهذه الكلمات في موقعها من سياقها النصّي . فهذه الكلمات تمثل منظومة بصرية ، وسمعية ، وعاطفية معقدة . وهكذا ، فإنّ الدافع الحقيقي لهذا التوظيف لا ينبغي أن يكون مرئياً .

وفي بحث الصوتيات Phonetics ، هناك محاولات لاكتشاف علاقات التتابع بين الخصائص الفونولوجية لكلمات الألوان ، كما يستخدمها الأشخاص .

ويسود رأيشارد G. Reichard وجاكوبسون R. Jakobson أنّ الشخص الذي يتكلّم المنغارية لغة أصيلة ، يزي الحروف اللينة بالطريقة التالية : آ آبيض ، وB أصفر ، وE غامق ، وA أسمر فاتح ، وO أزرق فاتح ، وU أحمراً^(٣٠) ، وهو ما يكلّمه جاكوبسون ، من : أن (التلوين) لمتزايدة للألوان ، موازنة لاتنقل من أهل الحروف اللينة إلى أذناها ، وأنّ التباين بين الألوان الفاتحة والظلمة مواز للمقابلة بين الحروف اللينة والمهوية والحلقية ، إلّا فيما يتعلق بحرف U ، حيث يبدو الإحساس غير عادي ، وحيث الخاصة المزدوجة للحروف اللينة المهوية المستديرة واضحة تماماً : O أساس أزرق قائم مع بقع فاتحة منتشرة ومتناثرة ، وU أساس أحمركثيف ومبّع بالوردي^(٣١) .

ويؤمن ديفيد ماسون D.I. Mason على هذا بقوله : « لعل الدماغ البشري يتضمن خريطة ألوان شبيهة ، في جزء منها على الأقل ، من الخاصة الطوبولوجية ، بخريطة الترددات الصوتية ، التي يتحمّ وجودها فيه أيضاً . وإذا كان ثمة خريطة مصاغة لأشكال الفجوة الفمية كما يرى مارتن جونس M. Jones . . فينبغي ، على ما يبدو ، أن تكون تقريباً عكس خريطة الترددات ، وخريطة الألوان على السواء »^(٣٢) .

وإذا سلّمنا - طبقاً لجيد - دو سوسور F. De Saussure - بعلم وجود شيء يرصد قبلياً Apriori ، كان ترصد بعض مجموعات الأصوات للدلالة على بعض الأشياء ، فإنّ مجموعات الأصوات تلك ، عند تبيينها ، تغيب بعض التوليدات الخاصة على المحتوى الدلالي الذي أصبح مرتبطاً

والأبيض . وتوظف هذه السلسلة في الخطاب الشعري يتم بوضوح : فالأبيض تلك معنى مزدوجاً ، فهو لون علم سفك الدماء Bloodless ، ولون البرد الذي يطفئ الموت ، منذ عبارة تيسون « ستارة الموت البيضاء » Death-White ، وعبرة شيل « شبح الموت الأبيض » Shadow of a white death ، وهو أيضاً رمز الفناء ، كما يتمثل في عبارة سويترون « الأحلام البيضاء » White dreams . والرماني هو رمز النداء ، ولون التحفيز من العمر والخوف ، وهو ما نستينه في عبارات مثل « اليأس الرمادي » Grey misery ، و« الشفاء الرمادية » Grey Lips ، و« النساكة الرمادية » Grey Fruit .

أما الأسود فهو لون كل الأشياء للفرقة : « الأنكار السوداء » Black Thoughts ، و« السموات السوداء » Black Years^(٣٣) .

(٧) الألوان الأساسية ، وهي أربعة : الأحمر ، والأخضر ، والأصفر ، والأزرق . والأحمر ، طبقاً لكريستينا روسيتي ، لون حسي وديني ، وهو ما دعاً كيش إلى استخدام تنوعات : الوردية Rose ، والقرمزي Crimason ، واليا Ruby ، والريفي Vermilion . الوردية بينها اختار لوناً للحب ، كما هو أيضاً عند ميريشت ، التي غنت « للكريات الحب الوردية Love's rosy memories » .

أما الأخضر ، فهو اللون المحب لويبرن . إنّه لون ليل .. لون الأمل :

For hope the gentle green^(٣٤)

(٣) غلال الألوان ، أو الثقب ، وهي الألوان الهامشية ، وتعد بالآلاف^(٣٥) . وفي إطار الحقل المعجمي Lexical أو الدلالي ، تمّ تجميع وتصنيف كلمات الألوان ، واكتشاف ما بينها من ترادف Synonymy ، وتضمن Hyponymy ، وتضاد Antonymy ، وتنافر Incompatibility ، في عبارة لتسديد اللفظ الأهم Hyperonymy ، والكلمة الرئيسية Head-Word ، والكلمة المغطاة Cover-Word ، والتكسيم الأساسي Archlexeme ، والتكسيم المُصنّف Su-Classifer ، والمصنف per-ordinate word^(٣٦) .

ويتفق الباحثون في هذا الحقل على تقسيم كلمات الألوان إلى كلمات أساسية ذات تكسيم واحد Monolexemic ، أي وحيدة معجمية واحدة ، مشيرها للدلال أوسع ، حيث لا يتهدد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الألوان ، وهي الأسماء الأربعة التي حددها هرفش ، وكلمات هامشية ، تمثل غلال الألوان ، أو الثقب^(٣٧) .

فتأياً : على المستوى البلاغي :

حيث الخطاب الشعري - حسب النقد الأسلوب - يتحقّق بحركة للمعاني العنانية للكلام ، ويتصله الإحساس مع اللغة ، على كل الأصعدة الصوتية ، والنوعية ، والصرفية ،

الداخل للغة واحد ، وأن النغمات يمكن توسيعها أو تضيقها ، ويمكن كذلك مضاعفها ، حيث الانسجام ، والإيقاع ، والغاية ، هي من الجوهر نفسه ، في إطار التناقص والتشكيل العلم للنص الشعري^(٣٦) .

وبرغم ذلك ، فتم عظومات ثلاثة هنا تمس استيعابه التامق السمعى والإيقاعى لكلمات اللون في النص الشعري :

أولها ، هو أن الإيقاع في توليف علاقة التماثل بين الطاقة التوليفية للجوانب السمعية والبصرية هذه الكلمات ، يمكن أن يؤدي إلى التلغيف Verbalization ، بمعنى جمل كلمات اللون تتركز إلى معطاهما الموسيقي الخارج عن معطاهما المعنوي ؛ وفي هذا تكريس للغة تكريساً إيقاعياً ، منفصلاً عن الحقائق التي تقوم بدور الدلالة عليها^(٣٧) .

ثانيها ، أنه على ما يرى سترووس C. Levi - Straus ، فإن : « الوظيفة الدلالية للغة ليست متصلة مباشرة بالأصوات نفسها ، بل بالشكل الذي تتمازج به الأصوات »^(٣٨) .

وثالثها ، أن تطور البنية الإيقاعية لا بد أن يتم في ظل العلاقة الدائمة القائمة بين الإيقاع والرقيا في بنية القصيدة كلها .

وعلى أي حال ، يمكن القول أن التوظيف البلاغي لمستويات الإيقاع ، والتلفظ الصوتي لكلمات الألوان ، يؤديان إلى تأليف رقعة من النسيج أكثر إجماعاً لموسيقى اللون ، وأكثر راحة وتنشيطاً أمام التعبير ، ليعبر احتمالاً ، وليلمد دلالة .

وإذا تبعد مؤقاة من هذا الجانب الصوتي ، يتبدى لنا جانب آخر من جوانب التوظيف الشعري لدوال اللون ، هو الجانب الصرفي ، حيث يستطيع الشاعر إثبات أن الاستخدام للنوع للجوانب الصرفية لهذه الدوال ، واختيارها الواضح ، يمكن أن تضيء وسائل فيني في النص الشعري ، تمييزاً عن إمكان إقامة ما أطلق عليه يوري لوتمان Y. Lotman ، « السطابق الموسيقي » counterpoint مصع معنى القصيدة ، على نحو يسهم بمعنى في التأثير الجمالي للقصيدة^(٣٩) .

بخلاف هذين الجانبين (الصوتي والصرفي) ، فإن وجود اللون في الخطاب الشعري يؤمنه عدد كبير من القرائن المتكسبة : الدور الذي يلعبه في تمصيق الصورة الشعرية ، وثره للمعجم ، الخ . .

ولكن يجب أن نستنتج سريعاً أن هذه القرائن هي بمثابة الواحد المضاف إلى ذاته ؛ فهي أولاً خليط يشير إلى فواصل تقديرية ، من كون العلامة اللونية المنزوعة في هذه القرائن - شأنها شأن الغوزيم في اللغة - لا يمكن أن تشكل بغيرها دالة ؛ ذلك أن ميزاتها الأساسية في فواصل ، ودرجات ، ووظائف ، وإيقاع ، تظل تقديرية ما لم تسجها رؤى متكاملة وهذا ما عنده سترووس ، حين أضاف تصويبات إلى مبدأ اصطلاحية العلامة ، فلم يحف عن التذكير بأن : « دعوة العلامة تستند بالنظر إلى علاقتها ببقية العلامات »^(٤٠) .

وهل سبيل المثال ، فليس بكاف توفير ضروب إبداعية لكلمات اللون في النص الشعري ، عن طريق التفاضيل ، أو السطابق ، أو التناقص ، أو التضاد ، لإدخاله بنية توظيف شعرية اللون ، ذلك أن : « الاهتمام بما بين الألوان من تناقض ، أمر مستغاب من

بها . » فقد لوحظ أن الشعراء الإنجليز آثروا اختيار الحروف اللينة ذات التردد العالي (مثل الحرف I) لإجماع بالمسمات الشاحبة أو الغائقة قليلاً ، فيما ترتبط الحروف اللينة ذات التردد المنخفض (مثل U و A) بالألوان الغنية أو الداكنة^(٤١) . وهذا ما تقبله كل من ريتشاردز ، وأوجدن I. Richards ، Ogden ، حين هذا كلمات الألوان مبنية ببناء موزوناً ؛ فهي أصوات بمثابة رموز للمعاني ، وهي أيضاً رموز للمعاني بمثابة أصوات ، ولا يستطيع أفراد إحدى الصفتين دون الأخرى^(٤٢) .

ولعل هذا ما يبرر فهمنا لشاعرية اللونين : الذهبي Golden ، والفضي Silver ؛ فأولهما ، بسبب الحرف المتحرك الطويل O ، وثانيها ، بسبب وضعه الساكن ، يرغم أنه من الصعب في بعض الأحيان تحييد معنى قيمة الغنية .

وهكذا نتجزع (سمعية) مثل هذه الكلمات و (مرئية) بطريقتي معقدة . ويوضح هذا بيت في قصيدة الشاعر الإنجليزي جون ماسفيلد J. Massfield (١٨٧٨ - ١٩١٧) :

A star will glow like a note God strikes on a silver bell^(٤٣)

ولم قصيدة مشهورة لرمبو A. Rimbaud ، قدمها في عام ١٨٧١ ، عنوانها « الحرف الزاهي » Lettre du voyant . وقد خلع فيها الشاعر على الأصوات المتحركة ألواناً إيحائية : صفراء ، سود ، ويا ، أبيض ، و I ، أحم ، و U ، أخضر ، و O ، أزرق^(٤٤) ، مستهدفاً بها تصوير الحمولات الصوتية ، عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من الشاعر ، بحيث يضيئ صوت الـ (I) الأحمر يذكرنا بالدم ، وضجحات شفاه فائتة ساحة الغضب أو النشوة الناعمة^(٤٥) .

لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يخلقوا أدباً أو فناً جديداً خاصاً بموسيقى اللون ، فآثروا الكثير من الجدل حول علاقة اللون والصوت ، وتعددت بينهم نقاط الخلاف والجدل . منهم من وجد أنه يكفي البحث في القيم المؤثرة للألوان ، والمفضلة لدى معظم الناس ، وآخرون وجهوا اهتمامهم إلى سمولوجية اللون ، فكشفوا عن درجة من الصلاحية أو الغابلية لرمزية « ويدل هذا ، مهما تكن الأحوال ، على التطلع إلى خلق فن جديد أو الكشف عنه ، يتبع في مسيرته الأسلوب المعصل والتحليلي . وإذا كان الفن يتم في الأساس بالكليات الإدراكية والخيالية ، فإن النجاح هنا يمكن أن يؤدي إلى اكتشاف نمط للتوافق بين السمعى والبصري في التعبير »^(٤٦) .

وقد حدا هذا بأوزفالد شينجلر O. Spengler إلى انتقاد التصنيف التقليدي للفنون بما هي مظاهر سيكولوجية وصناعية ، وذلك عند مناقشته روح Ethos التقانات المختلفة ، معتداً أن الدافع التكويني الذي يتبدى في الفنون اللاولوية لا يمكن فهمه إلا اجتماعاً ندرتك أن الفرق بين المعامل السمعى والبصري هو فرق سطحي وحسب ، وأن النمط

وفي بعض الثقافات ، ينحصر الأسود للحداد ، وفي ثقافات أخرى ينحصر الأبيض للغرض نفسه .

واستناداً إلى « أقدم كتاب في علم الجمال » - Vishnu Dharmot- tara في الهند ، يجب أن يكون لون الأشياء محاكياً للطبيعة ، وعمل الشعر الذي يتزعج إلى التعبير عن الانفعالات والعواطف ، أن يتبع قواعد مطابقة بين هذه الانفعالات والألوان . وهكذا يكون الحب أزرق قائماً ، ويكون الضحك أبيض ، والشفقة رمادية ، والغضب أحمر ، والشجاعة والبطولة بلون أبيض ذهبي ، والخوف أسود ، كما تكون الدهشة صفراء ، ويكون التفزُّز بنياً ، وهو ما لم يؤخذ به حتى في النصوص الشعرية نفسها^(٤١) .

كذلك فرق شينجلر بين ما أسماه ألواناً دينية ، وأخرى وثنية ؛ وهي تفرقة لم يأخذ بها ميكلا نجلو ، في نسخته لتشمال « العائلة المقدسة » عام ١٥٠٤ .

وتتفق حركة الحداثة الشعرية عموماً مع التوظيف الأثريولوجي للألوان ، معاًية لهذا النوع من التحميم ، الذي يؤكد أنه إنما يبدش معنى جازماً .

وهبر هذه الحركة ، يتم تثبيت العلاقة الأثريولوجية أو تنكيكها بين دوال اللون ومدلولاته ، بهدف إثراء الدلالة .

ويكون التثبيت -أيحاًنا- عن طريق توظيف نكهة (اليومى أو الثرى) لهذه الدوال في إسالة واضحة ؛ ومن ثم يبدو النظام الترميزى واضحاً ، لإيلاجاً إلى استعارات بعيدة .

ويكون التنكيك عن طريق الانزياح ، بكسر الوضوح في نظام الدوال اللونية الترميزى ، وإلغاء منطق ، وهذا ما يجنب أيحاًنا نحو المبالغة في إنغاز الدلالة بين هذه الدوال ومدلولاتها .

ولئن شهد الموروث الشعرى تثبيتاً لدلالة اللون ، لقد تمّ هذا التثبيت بفعل قوة استقرار البنى المرتبطة علاقياً ببنى ثقافية اجتماعية . ذلك أن جرد الدلالة اللونية في هذا الموروث واستقراره ، لم يكن سوى التعبير المنفرد عن جرد الثقافة .

وإذا كان تنجير هذه الدلالة اختراقاً لتواترية اللغة ، واختراقاً لانغلاقية الموروث الشعرى ، فهو في العمق اختراق لانغلاقية هذه البنى وتواتريتها .

جالية اللون في القصيدة العربية :

وفي القصيدة العربية ، يتوازى توظيف اللون مع سيرتها نفسها إلى حد كبير . ذلك أن وحى استخدامها للدوال اللونية ، كان في آن واحد وعياً لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها ، وافتها ، وموسيقاها ، وصورها ، وبنيتها الأضلل .

لقد وفر الموروث الشعرى العربى توظيفاً من نوع ما للون ، ظل إلى زمن متطول المرجع الموثوق لكل تأسيس ممكن ، فسجته فيها أصبح يسمى « الأسلوبية » ، أو في موقف الإقامة في اللغة الشعرية ؛ وهو ما عفى الاطمئنان والانفصال ، الاطمئنان إلى ما أسسته القصيدة الموروثة ، والانفصال عن التجربة بوصفها الشيء المعيش . وقدمت هذه الإقللة للشاعر العربى أنماطاً من الحسابية الفكرية والجمالية بوصفها أنماطاً خالصة .

الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له وصيد نفسى ويبدش ويب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستمارة منعلاً الجوانب الذى يصدر الشاعر عنه^(٤٢) .

ثالثاً : على المستوى الأثريولوجى :

ولمة فرضية ثالثة حول عمومية مدلولات اللون بين الثقافات ، أو ما يسميها جريمانس A. J. Greimas ، والبناء اللازمى « structure ture achronique »^(٤٣) ، أو ما أطلق عليها ميشيل ليريس M. Leiris « البناء اللاشمورى » structuration inconsciente لفرقات اللون^(٤٤) .

وتتأكد هذه الفرضية في لثالث للشهور الذى أورده ستروس لإشارات الطريق ، والألوان المستخدمة فيه ، التى قد أعطت -في رأيه- اللونين الأحمر والأخضر قيمتها الدلالية بطريقة كيفة . « وربما كان من الممكن القيم باختيار معاكس ، بيد أن الأدباء الشعورية والتغيمات الرمزية المتوافقة للأحمر والأخضر ما كانت تستنكس على نحو بسيط . ذلك أن الأحمر ، في النظام الحالى ، يذكر بالخطر والمف والم ، فيما يذكر الأخضر بالأمل والمهدوء . . . ولكن ما الذى قد يحدث لو كان الأحمر إشارة الطريق السلكية ، والأخضر إشارة للمنعرج ؟ ربما كان الأحمر سيدرك كدليل على الحرارة البشرية وقابلية الاتصال ، والأخضر كرمز بلز وسلم . إذن ، ربما لا يأخذ الأحمر مكان الأخضر بلا قيد ولا شرط ، والمكس والمكس . قد يكون اختيار العلامة كينياً ، إلا أنها تحفظ بقيمة خاصة ، وعضمون مستقل يتحد بالوظيفة الدالة ليهلجاً . ولرعيكس التغال بنبها ، لاختل مضمونه الدلال على نحو عسوس ؛ لأن الأحمر سيقى أحمر والأخضر أخضر ، ليس فقط بصفتها حافزين حسيين ، كل منها مجهز بقيمة خاصة بل لأنها كذلك ركنا علم رموز تقليدى ، تتصلر معاملة بطريقة حرة تماماً ، منذ وجد تاريخياً^(٤٥) .

وقد رفض يوزا نيكيت Bosanquet هذه الفرضية بقوله : « بالرغم من أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغي أن ندرس ارتباطها حفا بوصفه ارتباطاً أساسياً^(٤٦) . كذلك عظمه جورج سونان G. Mounlan ، حيث : « فلعوس الألوان في كثير من الثقافات يبلور ويقدم شيئاً أكثر من تجربة الحاضر ، بل أن تجربة الماضي يختلف تصنيفها للألوان باختلاف التفسيرات الفيزيائية والمناخية والدينية »^(٤٧) .

على كل ، فإنه مهما تكن تصنيفات لون ما هو علامة ، وللتحلوت التى تتصلر منه إطاراً للإحالة ، فإن عمومية الأخذ به بما هو إشارة ، وقريبة ، وصورة ، ورمز ، لا ينبغي أن تغفل في إطارها بدائله للمختلفة Alternatives .

ففى التراث اللغوى الهندى ، تميز النزعة المهابطة أو الطاردة ، والمسلما تلماس Tamas ، عن ذاتها في قوة التنكيك ، والإلتام ، والانفصال ، والتحرر ، وهى سوداء داكنة ، في حين يعبر اللون الأبيض عند شعب البيلو Peubios عن هذه القوى^(٤٨) .

وفي فجر الحضارة الإغريقية ، قامت ديانة الفيشاغورين على أساس بعض المحرمات ؛ أولاً عدم لمس الديك الأبيض ، في حين أن لمس هذا الديك عند جماعة الأرتاك فال طيب .

● تخطيط أول للبحث عن جماليات اللون في شعر عفيفي مطر :

ويبدو من الجليد في هذا الصمد ، للضي رأساً للفتيش عن هذه اللامع في أعمال الشاعر للمصري محمد عفيفي مطر ؛ وذلك في محاولة لتوير مساحة هذه اللامع ، وفك عتمتها وعموميتها . ولكن ، لماذا عفيفي مطر ؟

هل المستوى الشكل ، فإن أول ما يسترعي الانتباه في قراءة أعمال هذا الشاعر ، تردد مفردة «اللون» بشكل يفوق مفردات أخرى ، بحيث يمكن عدّها «الوجه الدال» La face signifiante للموضوع ، ناهيناً عن الصيغ التي تنتمي إليها ، والتي تمثل «الأسرار المتضاعفة» Les rideaux multipliés ، بتسمير ريشار ، التي ويحسّ تحتها ذلك الطابع الخفي ، وهو الموضوع الرئيس ، الذي يقود إلى اكتشاف البنية الموضوعية للنص الشعري لمطر . وهل المستوى البلاغي ، يوظف الشاعر دواله اللونية بتواصل ، وتكثيف ، وإضافة ، عبر استمداده توسيع خاطرة حساسية الشعرية .

وعمل للمستوى الأتروبولوجي ، نجد هذه الدوال تفرق ارتباطها المألوفة ، عبر تثلل الشاعر لمجروث شعبي ، وصوفي ، وحضاري فاقس .

وللتحليل لتماثل يوظف الدوال اللونية في القصيدة حدوده وصموياته . إننا نستطيع عمارته وصفيًا بواسطة إجراءات الجمع والتصنيف ، مقتصرين على إدراك ما هو أكثر تردداً منها في الفن الشعري ؛ لكنه على مستوى التفسير يبقى بحاجة إلى تحليل نصي Analyse contextuelle في المحل الأول . ولسوف تقتصر في تحليلنا لتوظيف الدوال اللونية لأعمال مطر على المستوى الوصفي ، تاركين التفسير لدراسة قابلة ، تشفع الوصف ، وتبين من رؤية أكثر غوراً لدلالاتها الأتروبولوجية والاجتماعية ، في سياق تاريخيتها .

وفي تثلل أعمال مطر لجماليات اللون ، نواجهنا — على نحو أواخر — مستويات ثلاثة من الدلالات ، تتصاعد من مرحلة إلى أخرى عبر عملية التلقي ؛ هي الدلالة للمعجمية الصرف ، والدلالة البلاغية ، والدلالة الأتروبولوجية .

أولاً : على المستوى المعجمي :

حيث تبعدنا هذه الأعمال أولاً بدلالاتها (البسيطة) ، وهي الدلالة المعجمية ؛ فلاحظ الرولة في دوالها اللونية ، سواء في شكل مفردات أرواسم (تصاير ، وكليشيات) ؛ بل إن مفردة «اللون» تتردد كثيراً في دواوينه السبعة ، وفي ثلاث من قصائده الأخيرة ، على النحو التالي :

- « يمشط لونها في أقسام الجرفاء ... »
- « وتوهج بالألوان السبعة ... »
- « خلال مسح الألوان ... »
- « فيلحق في دمي يتحول الألوان والأشياء ... »
- « وغناء الألوان القزحية وهي تغمغم في الأكمال ... »
- « لو حلت أروحيكم لوني ... »
- « وهربت خلال الظل ولون للام ... »

وتشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالاً بجماليات اللون في كل اتجاه ، وغير كل المستويات ؛ وهو ما يلاحظ في أعمال أحمد عبد المعطي حجازي ، وعبد الوهاب اليان ، وعفيفي مطر ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ جعفر ، وعمود درويش .

وبالرغم من أن محاولة للترفة بين توظيف اللون في القصيدة العربية من القديم إلى الراهن لا تظهر بوضوح في النسخ التاريخي ، إلا أن ملامح بعينها لا يمكن أن نومي إليه ، أظهرها :

١ - الانتقال في توظيف اللون من لغة الرؤى للمساحة إلى لغة الرؤيا للمركبة ، امتيحاً من توظيف المحولات الصوتولوجية ، والمعجمية ، والصرفية ، والفيزيائية ، والأثروبولوجية ، لنسق اللون .

لقد أفرزت القصيدة الكلاسيكية لغة القاموس اللوني الثابت ، ولغة استجماع الحارثي ، أما القصيدة الحديثة ، فهي من تنامي صورها ذات التراكيب الضمنية والمتضاعفة التوليدية ، لم تعد تكتفي بمجرد الاتكاء على ما يسميه روجيه كايوا R. Cailliois «سلطان اللفظ» Le pouvoir des mots ، أو على ما حدده النقد المعري القديم من شرف المعنى وصحته ، وإزالة اللفظ واستقامته .

٢ - كذلك لم يعد توظيف اللون مجرداً ، بل تمهيداً لتشكيل درامي ، في الحدث ، والإيقاع ، والحجرات ، والتقاطع ، والمزج ، كسراً للتجميع التراكبي للمعطيات الشعرية ، لفائدة غزاً رأسي مترابك ؛ وهو ما عناه من الدين إسمايل بقوله : «على جانب خاصي الحركة والموضوعية الذين يمزجان التفكير الدرامي ، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد . فالتفكير الدرامي لا يأنفك وموج التجريد . ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء ومن خلال الأشياء ، أي تفكيراً مجسماً لا تفكيراً مجرداً»^(٥٦) .

٣ - الانتقال من الإيقاع القائم على التركيب السجمي والبهليات الجرسية لدوال اللون (حراء — صفراء — زرقاء — خضراء — سوداء الخ ..) ، الذي لا يمتد كونه مجموعة من الحل الصوتية ، إلى تفسير طاقة المحولات الصوتية لهذه الدوال ، في صورة أكثر هارمونية ، مع السعي نحو مزيد من اكتشاف ملامحها التعمية .

٤ - رفض الإقافة في المعجم التراثي لهذه الدوال ، والبدء عن وهم الشامل والشائع في توظيفها ، اقتراباً من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجماعة العربية والتاريخ .

٥ - توظيف اللون ليستمولوجيا كشفية لا استدلالية ؛ لأن : «النفس تأنس إذا خرجت من العقل إلى الإحساس» — على ما يقول عبد القاهر الجرجاني . وهذه الإستمولوجيا تنطلق من مصدرين متجانسين داخل التجربة الشعرية العربية الحديثة : عالم باطني ، يبتزق قابليات الدلالات الميتافيزيقية للون ؛ وعالم ظاهري ، يتشزع بدوره ومعانيه الفيزيائية ، ويضفي التوظيف عندئذ تمهيداً يؤلف بين العالين .

« صوتك يجمع ريش النشاز الملون ... »
 « ويح التيون المشاكس ... »
 « هل تفلت الشهبان القيمة في اللون ، هل ١٩ ... »
 « فهل كل هذه الألوان من شمس واحدة ... »
 « يتفرط الملوكت اللون أسبجة وبلاذ ... »
 « وتحسن قارورة اللون ... »
 « تموت على جانبية الظلال ... »
 « يفر اللون من عينيه ... »
 « ولوق يله خط دم بلا ألوان ... »
 « وتكور عشب الضوء ... »
 « وفي العينين قنديل من الظلمة ... »
 « والطوى يجر ألوانه ... »
 « والنمنمات الحبرية اللون ... »
 « خريطة لكانب الألوان تنسج كل لون لقمة للطاعمين ... »
 « لمشاقها ملكوت من اللون ... »
 « من شهيق سمك تسفر ألوانه ... »
 « ومشجرة اللون في اللون ... »
 « والأرض زجاجة تشم ألوان الطيف ... »
 « الملء بتفريات الظل والنور ... »
 « فاستضامت بحالها السبع ... »
 « أعمدة مرمز يتحرك فيها تداخل لون بلون ... »
 « ورغو من هجمة الألوان ... »

... إن مفردة «اللون» في أعمال الشاعر تلتفت النظر بشكل واضح ، حيث ترد دوريا كنوع من اللازمة ، أو العنصر النغمي المميز الذي يسم الكلام بطابعه . نجىء في مطالع المقاطع ، وفي أقسامها الداخلية ، وبهاياتها .

عل أية حال ، فمع أن كل حيوان للشاعر يشكل بنية مستقلة ، فإنه يمكن الاستعانة بمفهومى دوسوسور : «التزامن» Synchronic ، و«التعاقب» Diachronic ، حيث الأول ينطبق على دراسة الموضوعات الشعرية في مرحلة معينة كبنية مستقلة ، والثاني يتحقق من خلال ربط المراحل الشعرية بخطوط وصل ، تمثل نقاط التشابه في الموضوع مع نفسه في المراحل المختلفة لإبداع الشاعر .

وثمة ملاحظات في صند مفردة «اللون» التي استخدمها الشاعر ، ينوه عنها بما يلي :

١ - أن المفردة تأخذ في قاموس الشاعر مظاهر متعددة الدلالة .
 ففي أحيان يتغير مجال دلالتها فصيير بمعنى أمشاج : (والوت في الرابنا يرقص في التنص في الإضافة ... ، وأحيانا أخرى ، تأخذ شكل المجاورة الزمنية : (وانخطاف بانغلاق الضوء لونا بعد لون .. ، وأحيانا ثالثة يتسع معناها ، فتنتقل من معناها الخاص الذي تدل عليه إلى معنى أشمل : (والحرس الذي يدرع الآن بكل لون

٢ - استحضار مفردة «اللون» من خلال مفردات أخرى (الضوء ، العتمة ، توهج ، قرح ، أصباغ ، طيف ، الظل ...) وهي مفردات تعبر نسيا عن اللون ، وليس مجعيا .

« تعبيرة الأحزان والأفراح دونما توهج أو انطفاء ... »
 « ملونا في قرح الأصباغ المخيرة ... »
 « ملونا في الصفح الغفيرة ... »
 « وللمحبة بعد ما تمكرت الأوبجاء المجسورة الملوثة ... »
 « وارضع من (الضوء فوربا) الطافح بالألوان ... »
 « والوت في ألوانها يرقص في التنص وفي الإضافة ... »
 « وتستحم في مساقط الوحل وفي الأصباغ ... »
 « الشعر الذي يشرب من عصارة الطيف ... »
 « خلال تجارب الموت الملون كان نمش الأزدواجية ... »
 « وتفتحت في زهرها الألوان والنقطة ... »
 « في قلبي غير يرمي طعما من سبعة ألوان ... »
 « اخترف الطوى الطافح بالألوان ... »
 « أمرق عبر فصول الأرض وأبحث عن ألوان الطيف ... »
 « أرى سحابة اللين ... »
 « بالمشب والطحاب الملوثة ... »
 « يتعلم خلط الألوان السبعة واللغة العلواء ... »
 « وليستم رفع الألوان اللثجية والدجوير ... »
 « فرأيت العالم يرقص بين الزئبق والفتوتياء ... »
 « صلبني في ألوان الأعين ... »
 « وصعدت السلم في ألوان الطيف ... »
 « طيورنا تاجر في سلم اللون ... »
 « كان احتدام اللون في الدائرة الصغيرة ... »
 « تشتار من ألوانها الحوشية ... »
 « رأى احتدام اللون في دائرة التدين ... »
 « وانخطاف بانغلاق الضوء لونا بعد لون ... »
 « زهرة واحدة في سبب اللون وأطيفات التداخل ... »
 « تفرص الألوان فوق الجشت القديمة ... »
 « وتأكّل الطحاب الملوثة ... »
 « كي أنظر الوجود في تلون السخيمة ... »
 « وعرفني في احتراقات ألوانها الغريبة ... »
 « عن ودة ألوانها جرح ... »
 « أوقفت منتظرا غالب اللون التي تحط في فاكهة المفجاجة ... »
 « الحرس الذي يدرع الآن بكل لون ... »
 « وأرى الأشياء في لون العيون الشرسة ... »
 « ونوحيات من الهجرة في اللون ... »
 « دومت تحت انقراط الطيف بدءا من توافيق النهاية ... »
 « دومت تحت انقراط الطيف .. ثم انتظرت ... »
 « وأكتب شال الصبايا للون ... »
 « والكتل المستحمة في قرح الدمع ... »
 « هذى جيوش السلاطين هامة في السكون الملون ... »
 « في سكوت الزجاج الملون ... »
 « وشحت وجهي بلون الردى ... »
 « حسس وسجوت وأفلام فقه ملونة ... »
 « كان سرب اليمام الملون مندحشا ... »
 « وأفراط الحز الملوثة ... »
 « والأرض قد لبست زخرف (الأمن) وأزيتت ... »

٣ - وجود كلمات أخرى ترتبط بها دلاليا (الدم ، الدجور ، الزئبق ، الثوباء ، السخيمة ، النون ، القنديل ...) ، وكلمات ترتبط بها بما هي صفات (المجلودة - الغريبة - الطينية - الظلمية ...) ، أو غلوة فيها (النمنمات الحورية اللون - عناكب الألوان - رغو من بهجة الألوان ...) .

ويمكن هنا تقديم نتائج إحصاء دوال اللون في أعمال الشاعر ، يرغم ما يراه ويشاور من أن مثل هذه الإحصائيات : ولا يمكن أن تفود إلى حقائق غبارية . فال موضوع يتعدى الكلمة بشموليته واتساعه . . ومن ثم تنفض صعوبة أخرى ، هي أن بناء (معجم) لفظي للمفردات المتواترة في النص الأدبي ، يفترض أن معناها يظل ثابتا^(٣٣)

جدول رقم (١)
مفردات السلسلة الأكرودية للالوانية

الديوان للمفردات	من دفتر الصمت	ملاحع من الوجه	رسم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنير يايس الأقمنة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
أسود	١٤	٦	١٣	١١	٣	٢	١٤	٤	٦٧
رمادي	٥	١	١	-	-	٢	٣	١	١٣
أبيض	٣	١	٤	٢	١	٢	٧	١	٧١
إجمالي	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١

ونلاحظ هنا عدم التوازن في توزيع مفردات هذه السلسلة ، وسيادة استخدام الأسود ، خاصة في دواوين «من دفتر الصمت» ، ويتحدث الطمي» ، ورسوم على قشرة الليل» . أما الرمادي فهو الأقل ، يليه الأبيض .

جدول رقم (٢)
مفردات الألوان الأساسية

الديوان للمفردات	من دفتر الصمت	ملاحع من الوجه	رسم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنير يايس الأقمنة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
أحمر	٣	-	١	١٠	١	٧	١٠	٣	٣٥
أصفر	٢	١	٣	١	٢	٢	٢	-	١٣
أخضر	٢٤	٣	٢٤	٨	٢	١٢	٢٨	٢٥	١٢٨
أزرق	٢	١	٢	١	١	-	٢	١	١٠
إجمالي	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦

والأخضر هنا يمثل المرتبة الأولى ، خاصة في دواوين «يتحدث الطمي» ، و«من دفتر الصمت» ، ورسوم على قشرة الليل» على التوالي ، في حين يكون الأزرق هو الأقل استخداما .

جدول رقم (٣)
مفردات ظلال الألوان

الديوان للمفردات	من دفتر الصمت	ملاحع من الوجه	رسم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنير يايس الأقمنة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
صوي	٦	٢	-	١٠	١	٥	٥	١	٣٠

الديوان المفرقة	من دفتر الصمت	ملاحظ من الوجه	رسم حل قشرة اللبل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر بابس الأقنعة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
لبل	٥	١	-	-	١	٣	-	-	١٣
شمل	٧	-	-	-	-	-	-	-	٧
ثلجي	٣	-	٢	-	١	-	٧	-	٨
ذهبي	٢	١	٢	١	١	١	-	٢	١٠
نيل	١	-	١	-	-	-	-	-	٢
بل	١	-	-	-	-	-	-	-	٢
صديق	١	-	-	-	-	-	-	-	١
زهرى	١	١	-	-	-	-	-	-	٢
قضى	٢	-	١	-	٢	٢	٣	-	١٢
قمرى	١	-	-	-	-	-	-	-	١
جليلى	١	-	-	-	-	-	-	-	١
شريف	-	١	-	-	-	-	-	-	١
طمي	-	-	-	-	-	-	-	-	٣
قزى	-	-	٣	-	-	-	-	-	١
بلورى	-	-	١	-	-	-	-	-	٢
يرتقل	-	-	٢	-	-	-	-	-	١
لبنى	-	-	١	-	-	-	-	-	١
زهى	-	-	١	-	-	-	-	-	١
مرمرى	-	-	-	١	-	-	-	-	٤
لوسندوى	-	-	-	-	٣	١	-	١	١
طبي	-	-	-	-	-	١	-	-	٢
مسالى	-	-	-	-	-	٢	-	-	١
قراي	-	-	-	-	-	١	-	-	٢
ليروزي	-	-	-	-	-	٢	-	-	١
فخارى	-	-	-	-	-	-	٢	-	١
لوجوان	-	-	-	-	-	-	-	١	١
قمي	٦	-	-	-	-	-	١	-	١
مرد	-	-	-	-	-	-	-	١	١
صل	-	-	-	-	-	-	-	-	١
إجمالي	٧٦	٦	١٦	١٢	٦	١٥	٢٠	١٠	١١١

ويلاحظ هنا أن الدموي هو الأكثر استخداماً ، يليه اللبل ، فالقضى ، وأن هناك مفردات لم تستخدم سوى مرة واحدة (الصديق - القمري - الجليلي - الطمي - البلوري - الترابي - الأرجوان - القمي - المرد - الصل) . كذلك فإن ديوان « من دفتر الصمت » يحوز على أكبر عدد من مفردات ظلال اللون ، يليه ويتحدث الطمي .

جدول رقم (٤) مفردات صفات الألوان

الديوان المفرقة	من دفتر الصمت	ملاحظ من الوجه	رسم حل قشرة اللبل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر بابس الأقنعة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
متكلم	٥	١	١١	-	١	-	-	٧	٢٠
متكلم	٢	١	٦	١	٣	١	١	-	١٥
مصبوغ	١	-	-	١	-	-	-	-	٢

المقبرة	الدوران	من دائر العصمت	ملاحم من الوجه	رسوم على قشرة اللؤل	كتاب الأرض والدم	شهادة البيضاء	والتي يأبى الأتمة	يتحدث الطبي	تصانك حديث	إجمال
طبي	١	١	١	-	-	-	٢	-	-	٤
متم	٣	٣	٥	-	١	٢	٣	١	٣	٢١
داكن	١	١	-	-	-	-	-	١	-	٣
شتالي	١	-	-	-	-	-	-	-	-	١
عترق	-	-	٢	-	-	١	-	-	-	٣
مزخرف	-	-	٢	-	-	-	-	-	-	٢
مغير	-	-	١	-	-	-	-	-	-	١
داني	٢	٢	٣١	-	-	-	-	-	-	٣٤
ياغت	-	-	-	-	١	-	-	-	-	٢
أرقط	-	-	١	-	-	-	-	-	-	١
خطوب	-	-	١	-	١	-	-	-	-	٢
مطرز	-	-	-	-	١	-	-	-	-	١
شمس	-	-	-	-	١	-	-	-	-	١
شمس	-	-	-	-	-	١	-	-	-	١
داني	-	-	-	-	-	١	١	-	-	٢
مطوق	-	-	-	-	-	-	١	-	-	١
ميرقش	-	-	-	-	-	-	-	-	-	١
غربي	-	-	-	-	-	-	١	١	١	٣
مهم	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١
شجي	١	-	-	-	-	-	-	-	-	٢
مشجر	-	-	-	-	-	-	-	-	١	١
إجمال	١٥	١٥	٦٥	٨	٨	٨	١٠	٩	٧	١٢٥

الداهي هنا هو الأكثر استخداما، وخاصة في ديوان (رسم على قشرة الليل) يليه المغم، فالضىء، فالنطقى. وثمة مفردات استخدمت مرة واحدة (الشثلى) - الزخرف - الأرقط - الطرز - الشمس - المنقوش - البرقش - المبهج - واستخدم «ظلامى» مرتين في قصائده الجديدة.

جملہ رقم (۵)
مجموع مبالغہات الاغوان

المواد لغة اللوح	من دفتر الصمت	ملاحظ من الوجه	رسوم على قشرة للليل	كتاب الأرض والقدم	شهادة الكهنة	والنير يلبس الأنثى	يحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
السلسلة	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١
الأكرامانية	٣١٠	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦
الألوان الأساسية	٢٨	٦	١٦	١٢	٦	١٦	٢٠	١٠	١١٤
الألوان الفلان	١٥	١٥	٥٨	٧	٨	١٠	٦	٥	١٢٤
مفاتيح الألوان	٩٦	٣٤	١٢٢	٥٢	٢٦	٥٣	٩٢	٥٠	٥٢٥

ويلاحظ هنا سيطرة الألوان الأساسية على غيرها في حين تبدو السلسلة الكروماتية أقل استخداماً . كذلك يلاحظ أن ديوان « رسوم على قشرة الليل » هو أكثر الديوانين استخداماً لمعدّات اللون في حين يظهر أن « شهادة الكهك » في زمن الضحك » هو أقلها .

ثانيا : حل المسوى البلاغي :

والنص الشعري لمطر يقدم دوال لونه ، عبر ترواطفات متصلة من التصريح ، والتلميح ، والترميز ، والارتجاع . وهذا التركيب للدوال ، يستعده به الشاعر خلق الواقع ، فيخلق بدوره تركيبا جديدا للوجود ، خلال دورى الولادة والموت - الليل والنهار - الوجه والفتان - البتة والفضة - الشمس والغمام - الصباح والمساء - النور والظلال - الصفاء والمكارة ، أو لولا شتا مثالا :

الجوع في القرى معشوشب ينحسر في حشائش الجداول

يصغر في السابل يسود في لقاظ الأطفال والوجوه

يبض في حواط الخفاير

ملونا في قرح الأصائل المظورة

الجوع في للنتية

يصغر في انكابة الجداول

ينحسر في المزابيل

يسود في حدائق الأسفلت والسكرتون

يبض في الضمائد المختة

ملونا في الصحف الفقيرة ... (٥١)

هذا الأسلوب ، الذي يعرف بأسلوب تقابل الأضداد ، وهو غير مثبت الصلة بثرات الشعر العرى ، من أهم المولدات البنائية لدوال اللون . فلما كانت علاقات التوازي تكشف عن تقابل ، فإن نظام التضاد ينفع الأتنية الواصلة مباشرة بين مدلولات هذه الدوال ، كاشفا ما فيها من تعارض ومن لغة . . . تعارض بين اللينة والقرية ، ولغة الجوع ومجمعيها ، وحيث المسافة تكاد تكون واحدة لا تتحول بين دوال اللون ومدلولاته . . . لا تنسج ، ولا تهيق .

ولد استلذ الشاعر من غنى قاموسه اللوني في لزج بين المحيطات الصوتية والبصرية لفردات هذا القاموس ، حيث لا يجمد التشكيل المنتمى لموسيقى اللون شرطه في الأوزان للمروقة وحسب ، وهي عديدة لديه (. . . وصداية - تلجبة - ضبابية - شتائية - مسائية ، الخ . . .) ، بل نجمة كذلك ، وربما بشكل أفضل في علاقات متعددة من التقابل ، والتشاكل ، والتكرار بآشاعه ، وكلها ترتبط بتقنيات التلطف الصوتي والتنسيق الدلالي . نقرأ هنا مثلا المقطع :

قال لها : يا طفلي القديسة

فلمنصبي رأسي بشارك الأسود

(كان يلقته أبيش

مزحرفا بالبع الحرام)

ولتمنصبي كسرة مقسومة بلله

وانتظري فلم دورة الأشياء

حتى أعود بالجراد الذهبي حينها

يطلع من طفوس البيع والشراب . . . (٥٢)

هنا : أسود - أبيش : توازن متواتر قائم حل مستوى الإيقاع الصوتي :

أ س و د
ب ي ض

فتح / سكون / فتح / سكون
وكذلك حل مستوى التلطف الصوتي في : حراء - أشياء

أ ح م ز
ش ي ا ء

فتح / سكون / فتح / مد / سكون
ثم مع قراءة عمودية وأقفية لحرف الياه :

.....

فلتصعب (ي) رأس (ي) ...

.....

(.....)

ولتمنصبي (ي)

وانتظري (ي)

وحل المستوى الدلالي ، فإن ما يحكم عالم المقطع الشعري هو : الشال الأسود - الكسرة المقسومة بلله - الجراد الذهبي ، وهي تشوطف بشير غيليا إلى أحزان في عالم يطلع من طفوس البيع والشراب ، ويشي الحلم بها إلى توظيف تنوعات اللون (الأسود - الأبيض - الأحمر - الذهبي) . ويرغم عدم إمكان استنتاج خصوصية الصورة الفنية للشاعر عبر توظيفه لجماليات اللون ، فللتقال التالي يمكن أن يقدم إلينا إضافة ما :

« عطيني أن أمك هاتين العينين

عيناي السوداوان

في ليل القيو الداسي شياكان

بثران انسكبت في أغوارها النيران

وتعارك صدر الأرض وتصلب الشمس . . . (٥٣)

الصورة الأولى قائمة ظاهريا - وبسبب الاصطلاحات البلاغية - حل الوصف (وصف العينين بالسود ، والقبو بالدموية) ، وفي مثلنا الكلمات التي تكون منها ، واتسمنا العلاقات القائمة بينها ، اتضحت صلابها ، وتمعدت عنانيد دلالتها .

فالعينون ، والقليل ، والقبو ، والشبابيك ، والأبواب ، والنيران ، والأرض ، والشمس ، تكون كلها العناصر (الحام) لهذه الصورة . وكلها عناصر طليعية عموسة . غير أنها خلال علاقاتها اللونية صنعت صورة ذهنية في تمثالها . فسود العينين يماثل شياكين في ليل القيو الداسي ، أو بثران يمتلئ بالنيران ، أو لرقاه الشمس على الأرض ، وهي جميعا صور بصرية جزئية متنامية ، يلح الشاعر في إدراك صلابها الخفية .

والدوال اللونية لهذه الصورة تمتلح من ملامح الأسطورة ، وإضافات الطقوس والشعائر ، وتوافيق المرويات الشعبية ، وهو ما قد يبرر إلغاء المسافة عنده بين المترك الحسي للألوان وتصورها العقلي . فلنقتصر في أحيان « قمر أحمر » (٥٤) ، وفي قصيدة أخرى « قمر أخضر » (٥٥) ، والأزرق للمرح وقصده ، أو خلق الصفات الإنسانية على الألوان : « يفر اللون » ، بحيث يندو لونا أشرو ويروصو لونا Anthropolomorphic أو خلق صفات فيزيقية : « تكون غيب الضوء » أو الانزياح : « الموت اللون » . إن هذا يرس تحت علاماته اللونية ، ويستصفي منها أقصى دلالاتها ، وما يقضي بمد هذا ، هو إبداعية التي تمتد في القصيدة ، كي يقوم فصل الكشف ، فيحكم عقدة الكلمة ، ويهتله بالجزء .

الإحالات :

- (١) Steiner, W.: *The Colours of Rhetoric-Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1962, p. 141.
- (٢) Sartre, J.P.: *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1964, p. 39.
- (٣) Neelands, R.: *Symbolic Classification*, Goodyear, Santa Monica, California, 1979, p. 21.
- (٤) Ibid., p. 22.
- (٥) Ibid., pp. 39-61.
- (٦) جيمس ستونلوك: *التدقيق الفني - دراسة جالية فلسفية و ترجمة د. فؤاد زكريا*، الطبعة الثانية، الحجة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٧٢-٧٣ و ص ١١١-١١٤، نقل من :
- Bullough, E.: "The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Color Combination" in *British Journal of Psychology*, Vol. 3, 1910, pp. 406-447.
- (٧) للرجع السابق، ص ١١٥.
- (٨) Bergson, J.: *"L'Algebraique et le concret"* in *Diogenes*, UNESCO, No. 86, Avril-Juin 1979, p. 5.
- (٩) Downey, J. E.: *Creative Imagination-Studies in the Psychology of Literature*, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. LTD., London, 1929, p. 48.
- (١٠) Read, H.: *Gauguin - Returns to Symbolism*, 25 th Art News, Annual, N. Y., 1956, p. 137.
- (١١) Downey, J. E., Op. Cit., p. 85.
- (١٢) Courtispe, W. J.: *A History of English Poetry*, 3 rd Vol., Penguin Books LTD., Harmondsworth, Middlesex, England, 1971, p. 451.
- (١٣) Ibid., p. 427.
- (١٤) Maunon, Ch.: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Editions du Seuil, 1975, p. 18.
- (١٥) ذكر القرآن الكريم اختلاف الألوان في سبع آيات (الزم ٢٢، والشمس ١٣ و ٦٩، والفرار ٢٧ و ٢٨، والفرار ٢١) وفي تشريح إلى اختلاف الألوان البشر والحيوان والزوج والحيوان، وقد ذكر فيها خمسة ألوان : هي الأحمر والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأبيض. فلما الأحمر، فلم يذكر إلا في آية واحدة في وصف الجبال (الفرار ٢٧)، ولما الأصفر، فقد ذكر في أربع آيات، إحداهما عن لون بقرة بني إسرائيل (البقرة ٦٩)، والثلاث الأخرى في وصف لون الثياب (المرسلات ٣٣، والحديد ٢٠، والفرار ٥١).
- أما الأسود، فقد ورد في ست آيات، إحداهما في وصف لون الجبال (الفرار ٢٧)، وأخرى في لون الحيط الذي يميز به القبر (البقرة ١٨)، وإتقان وصف وجه من كان يشر بالآتش (النحل ٥٨)، والفرار ١٧، وإتقان في وصف وجه الكافرين على الله (الزمر ٦٠) والكافرين بعد الإيمان (آل عمران ١٠٦).
- أما اللون الأخضر فقد ذكر في سبع آيات، أربع منها في وصف لون الثياب والشمس (س ٨٠، ويوسف ٤٢ و ٤٦، والحجج ٦٣)، وثلاث في وصف ثياب الجنة من الستين الأخضر (الإنسان ٢١، والكهف ٣٦، ومكهم من الغرر في سورة الرحمن ١٧).
- أما اللون الأبيض فقد ذكر في إحدى عشرة آية، خمس منها عن لون يد موسى عندما ناظر البصرة (الأعراف ١٠٨، وطه ٢٢، والشمس ٢٣، والقصص ١٢ و ٣٢)، وواحدة كلية عن الصبي (يوسف ٨٤)، وواحدة من لون الجبال (الفرار ٢٧)، وواحدة عن لون الحيط الذي يميز به القبر (البقرة ١٨)، وآية واحدة في وصف وجه من آمن الله عليه بالجنة (آل عمران ١٠٦)، وأخرى في وصف الكهاس الذي يظفر على لعل الجنة
- (١٦) (المصافات ٤٦) ، وأخرى في وصف جزائري الجنة (المصافات ٤٩) . ومن هذا يتبين أنه ليس في القرآن حتى على استعمال لون معين أو تفضيله على غيره ، وإن أشير إلى لون للثياب الوحيد ، وهو الأخضر .
- (١٧) Courtispe, W. J., op. cit., p. 439.
- (١٨) Ibid., p. 431.
- (١٩) محمد من التفسير : انظر : د. عبد فريح أحمد : *الفرز والرمزية في الشعر المعاصر*، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥٨-٢٥٩ .
- (٢٠) Cohen, J.: *Structure du langage poétique*, Ed. Flammarion, Paris, 1966, p. 35.
- (٢١) Maunon, Ch., op. cit., p. 20.
- (٢٢) Steiner, W., op. cit., p. 87.
- (٢٣) مجلة مؤلفات ، العدد ٣٦ ، شتاء ١٩٨٠ .
- (٢٤) عباس محمود العقاد : *مباحثات في الأدب والفنون* ، دار للكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٣٧ .
- (٢٥) لعل ليس علة من الألوان موجودة في المباحث التي رويت مطروحة بإحدى طرفين : أولها فيما للموضوعات ، والثانية فيما لحروف الأبجدية . وأبرز الكتب التي بحثت عن الألوان منبهة الطريقة الأولى ، مما كتبا د. فهد اللثة ، للتحليل ، ود. الخصص ، لأن سبلة .
- يجري كتاب التحليل فصول ، أحدها عن الألوان (٧٠-٧٧) ، بحث فيه الفروقات المتصلة في لون الباشي ، والساد والخمرة في الإنسان والحيوان ، كما عقد فصلا آخر عن ألوان الثياب (٢٤١-٢٤٢) ، وسلك ذات قيمة كبيرة ، وهي صورة للتناول ، إلا أنها متعسبة .
- ولما كتب الخصص فهو كتاب فني ، مرطب حسب الموضوعات ، وعرض للمعارف والتجارب المتصلة بكل موضوع . وقد كتب فصلا عن الثياب التي يصطنع في وصفها (٢٠٩١-٢١٧٢) ، وفيه ذكر لعدة ألوان مستعملة في اللباس ، اخذ فيها على عدد من الفسوف والنسبين القديمي .
- لما للمباحث المرتبة فيما لحروف الأبجدية ، فاشبهها بلسان العرب ، لأن منظرة ، وقد نقل في المواد التي بعضها أتت من عدد من لغويي القرنين الثاني والثالث الهجري ، كما نقل عن ابن سبلة ، وأورد بعض الأحكام نقلها من البداية ، لأن الأثر . وعنده مسمة ، غير أن ترتيبه على المجموع قد يقع على لفتح بعض الألوان .
- وبالإضافة إلى المباحث ، هناك عدد من كتب الله ، والترجم ، والتاريخ ، وبعض من الأعمال الإشرافية ، وبالأخص عند المستشرق الفرنسيين وبيسارت دوزي (١٨٧٠-١٨٨٧) ، والإيطالي فرانسيسكو بيجيوت (١٨٩١-١٩٠٩) ، و *Bergson* (١٨٧٩-١٩٤٢) ، والفرنسي مابلر *P. Mallarmé* (١٨٩٠-١٩١٧) ، والإنجليزي سرجنت (1910-) . فزيد من التفصيل حول ألوان القرآن في هذه الأعمال ، انظر :
- د. صلاح أحمد اللؤلؤ : *ألوان اللباس العربي في العمود الإسلامية الأولى* ، في مجلة للمجمع العلمي العراقي ، العدد ٤٤ ، ١٩٧٥ ، ص ٨١-٨٥ .
- (٢٦) Downey, J. E., Op. Cit., p. 87.
- (٢٧) Courtispe, W. J., Op. Cit., p. 455.
- (٢٨) ليوفتش : د. إصار الأركان - عبوه ونقاسه ، في العلم والمجتمع ، ترجمة د. عمر كفاش ، العدد ٤٤ ، مركز مطبوعات البزنسكو ، القاهرة ، سبتمبر - نوفمبر ١٩٨١ ، ص ٢٧-٢٩ .
- (٢٩) وضع عدد من الباحثين معايير خفيفة للتمييز بين الكلمات الأساسية والمباشرة اللون ، منها معيار برين B. Berlin وكاي P. Kay في مؤلفها *المعالم الأساسية اللون* Basic Colour Terms عام ١٩٦٦ . انظر : Leece, G.: *Semantics - The Study of Meaning*, 2 nd ed., Penguin

ويرى كونكلين C. Conklin أن أبدا لهجة يتم تصنيفات ثالثة Static ، باعتبار زعماء ثلثت اللغة واستقرارها في إطار هذه الثقافة ، وأنه من خلال هذا البناء والاستقرار يصبح بالإمكان اكتشاف معنى كلمات القرن وتطبيقاتها في مجموعة من التصنيفات ، التي يكون لها معنى معين بالنسبة للمتحدثين تلك الثقافة . بينما الأخير في نظره ، هو ثنائية هذه للمعنى التغير من موقف إلى آخر ، ومن ثم اختلاف دلالاتها طبقا لتساقط المختلفة . انظر :

Conklin, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonomies" in S. A. Tyler (ed.), Cognitive Anthropology, Holt Rinehart and Winston Inc., 1969, pp. 40-41.

Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٧) د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٠٧ .

(٤٨) Mounin, G.: Les problèmes théoriques

de la traduction, Editions Gallimard, 1963, p. 103.

Steiner, op. cit., p. 172.

(٥٠) Ibid., p. 174.

(٥١) د . عز الدين إسماعيل : الفكر العربي المعاصر - قضايا وظواهر الفنية واللغوية ، الطبعة الثانية ، دار المعرفة دار الثقافة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨١ .

(٥٢) Richard, J.P.: L'univers imaginaire de Mallarmé, Editions du Seuil, Paris, 1974, p. 25

إبتدأنا في دراسة الشاعر محمد عفيفي مطر ، عمل دواوينه ، وهي كالتالي :

- من دفتر الصمت ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٨ .
- ملابع من الوجه الأثافي دولقيس ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- رسوم حل قشرة الليل ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨ .
- كتاب الأرض والدم ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ .
- شهادة البكاء في زمن الضحك ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- والبريلس الأفعى ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- يتحمل الطمس - تصادق من الحفرقة القصصية ، مكتبة مجبول ، القاهرة ، بدون ترخيص . وكذلك بعض من أعماله الحديثة وهي :
- قصائد ، مجلة الأكلام ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 4 ، 1982 .
- امرأة تلبيس الأخضر داليا ، ودليل يلبس الأخضر أسبانيا ، مجلة الفكر العربي للمعاصر ، العددان ٦ ، ٧ ، مركز الإنماء القومي ، تشرين أول - تشرين ثان ١٩٨٠ ، بيروت ، ص ١٢٣-١٢٦ .
- فرح بلاذ ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٠ ، شباط ١٩٨١ ، ص ١١٧-١٢٠ .
- وللشاعر دواوين لم تنشر بعد ، هي :
- مكابيات الصوت الأول .
- رماية الفرح .
- أنت واحدنا وهي أمضائك انتشرت .

(٥٤) ملابع من الوجه الأثافي دولقيس ، ص ٢٤-٣٦ .

(٥٥) كتاب الأرض والدم ، ص ٤٠ .

(٥٦) ملابع من الوجه ، ص ١١ .

(٥٧) يتحمل الطمس ، ص ٤٧ .

(٥٨) للرجع السابق ، ص ٣٩ .

Books LTD., Harmondsworth, 1983, p. 24-27, 233-236.

(٢٩) ذكر مؤلف كتاب « مفرح النفس » ، أن الألوان : تنقسم إلى قسمين : بسيط ومركب ، فالبسيط عند بعضهم لوانان : الأبيض والأسود ، وعند بعضهم أربعة ، وهي الأبيض والأسود والأخضر والأصفر ، وما يتركب منها ، وتؤكد الأبحاث السوفياتية ، وما يجلد منها من الفكر الروسية والمعوم للمؤلفين الأحران اللازمة ، وتسمى القلوب ، والألوان القرمزية وهي الأبيض والأخضر والأصفر . انظر :

بشر فارس (نشر) : سر الخرافة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسي ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ٢٩-٤٠ .

(٣٠) Lévi-Strauss, C.: Anthropologie structurale, Librairie Plon, Paris, 1974, pp. 105-106.

(٣١) Ibid., p. 106.

(٣٢) Ibid., p. 107.

(٣٣) Ibid., p. 108.

(٣٤) Steiner, W., op. cit., pp. 73-81.

(٣٥) Downey, J. E., op. cit., p. 91.

(٣٦) فلم فراد دورة النص القريب للقصيدة ، وترجمتها العربية . انظر : مكسيم جوموكي : بول ليرلين والإسقاطيون ، ترجمة فراد دورة ، للجنة ، دار الكتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ، أغسطس ١٩٦٣ ، ص ٥٢ .

(٣٧) عبر الشاعر البليان « صلاح ليكي » عن الصبغة إلى استبطان الرحلة بين أحاسيس الصوت والبصر والشم يقول :

ليست لي أستوعب الشفاعة في الصور البليل
ولمست المصير بالأسلاك من كل أمصيل
وأشم الطيب حتى أشمسي طيب التلويح
فأرى شقي الجماعات الزواصي في الأصول
صلاح ليكي : ديوان « موايد » ، دار المنكشف ، بيروت ، ١٩٤٣ ، ص ١٦-١٧ .

(٣٨) Downey, op. cit., p. 92.

(٣٩) أسواند البشتلار : كنعون الحضارة الغربية ، الجزء الأول ، ترجمة أحمد الشياخي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٤١٧ .

(٤٠) في محاولة الشاعر بالوراء بإفهامه ، قد يعزى إلى الحد التي تستعمل فيه القصيدة جسدا مصنوعا من ألقاف صائفة ، تصل درجة بعبارة من الثقافة . لمزيد من التوصل حول مفهوم التناقض واستخداماته ، انظر : خلدون الشفعة : النقد والحركة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٨-١١١ .

(٤١) Strauss, op. cit., p. 230.

(٤٢) بارتون جونسون : دراسة يوري لوانان البنية للشعر ، ترجمة د . سيد البحراوي ، الفكر العربي ، العدد الخامس والعشرون ، يناير-فبراير ١٩٨٢ ، معهد الإنماء القومي ، بيروت ، ص ١٥٤-١٥٥ .

(٤٣) Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٤) حافظ جيرة نصر : « البليغ في تراثنا الشعري - دراسة تحليلية في قصيد ، للجلد الرابع ، العدد الثاني ، المجلة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٨٩ .

(٤٥) Greimas, A. J.: Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966, p. 19.

(٤٦) تستند أنثروبولوجيا المعرفة في دراستها للألوان إلى دراسة أبنيتها للفرجة ، أو ما تطلق عليه « مكونات الألوان » Colour components ، وما يطلقها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل هذه المكونات Componential Analysis التي تقوم عليها في ثقافة معينة .

شاعرية الألوان

عند

امرئ القليس

محمد عبد المطلب

(١) وربما يبدو غريباً أن تعرض لعالم الألوان وتصله بالعالم الشعري لامرئ القليس ، لكن إذا أدركنا ابتلاء هذا العالم بالتنوع والتغير ، والدلالات والرموز ، زالت الغرابة ، وأخذت استعمالات اللون في الشعر بعمق ، وعند امرئ القليس بخاصة ، أهميتها التي تستحقها ، بوصفها عنصراً من عناصر المجمع الشعري الذي يكاد يفتقد على كل شاعر . والملاحظ أن حركة امرئ القليس تمثل في رسم صورة ذات طبيعة مزدوجة ؛ فهو من ناحية كان يعمل على تجسيد صورته ويصلها بعالم الأشياء ؛ لكنه - من ناحية أخرى - كان يحاول الانسلاخ عن واقعه إلى نوع من التصور الفني الذي يلعب فيه اللون دوراً مؤثراً ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأولى . حتى تلك الصور التي قد نفتقد تجليات الألوان ، تنقل مشدودة إليها على نحو ما ، نتيجة اتصالها بما حوّلها من أشياء ذات طبيعة لونية .

وفهمنا لشعر امرئ القليس قد يتوقف في بعض جوانبه على إدراكنا لكيفية غرس الألوان في سياقها التعبيري ، التي من خلالها تشكلت المواقف الرئيسية لبعض أشعاره . ولا شك أن مقتضيات هذه الدراسة تطرح علينا تساؤلاً عن السياقات الرئيسية التي استعمل فيها الشاعر كلمة (اللون) ؛ ذلك أن هذه السياقات تمثل المدخل الأساس الذي يمكن من خلاله استكشاف السياقات الفرعية التي نثر فيها امرئ القليس مجموعة الوان ، فرادى أو جماعات ، سواء ما اتصل منها بعالم الأشياء ، حيواناً أو غير حيوان ، أو ما اتصل منها بمظاهر الطبيعة المتحركة أو الجالدة .

على حلقة امرئ القليس ، ثم التدرج من ذلك إلى العالم الخاص بالشاعر وتجلياته داخل عالم الموجودات .

وتبيننا لتناج الشاعر يبرز أمانتنا هذا العالم الخاص ، فإذا به لا يحايز حدود المرأة والخمر ، والفرس ، والمطر ، وقد يتأتى من وراء ذلك تسويحات هنا أو هناك ، ولكنها تتولى في النهاية إلى تلك المحاور الأربعة . ذلك أن الحديث عن المرأة - عند امرئ القليس - قد يقضي إلى حديث القطيع الراحلة مثلاً ؛ والفرس قد يؤدي إلى حديث الصيد ، أو صورة الجمار الوحشي ، إلى آخر هذه التنوعات التي تقابلنا في ديوان الشاعر .

وربما قلنا إن عالم امرئ القليس يدور بين ثنائية الحى وغير الحى ؛ فالمرأة والفرس في جانب ، والخمر والمطر في الجانب الآخر . وهذه

ولا يمكن أن نؤكد - على وجه الإحلاق - قيام تصور كل لدى امرئ القليس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أن هذا الشاعر كانت له مقدرة في الإفاضة من هذه التجليات على نحو يتيح أمانتنا كثيراً من التاويلات والتفسيرات التي تأخذ بيدنا إلى الدلالة الحقيقية لصياغته الشعرية .

وإذا كنا قد افترضنا هذا التصور الكلي في الجانب النظري ، فإن الجانب التطبيقي يسمح بادعاء حول هذا التصور ، وذلك من خلال رصدنا لسياقات كلمة (اللون) التي وردت فيها أربع مرات ، فجسدت الرؤية البصرية وارتباطها بعالم المخلوقات على وجه العموم .

ويبدو أن هذا الارتباط كان ولید تركيز دقيق لرؤية العالم وانعكاسها

للمحاور الأربعة هي التي وردت فيها كلمة (اللون) في ديوانه .
في حديث الشاعر عن المرأة يعرض لشعرها ، وأسنانها ، ومنابت
هذه الأسنان ، فيقول :

منابتة مثل السندوس ولونته
كَنَزِيك النِّيال فهو عذب يُبْهِضُ^(١)
ويلقى وصف حصانه من خلال ما يقع عليه البصر منه فيقول :
والساء منهمر ، والشهد مشحدر
والفُضْبُ مضطمر ، واللون غريب^(٢)

ويعد الشاعر إلى الصورة التشبيهية للحديث عن الحمر وقد لفته منها
جرعها الشديدة الشبه بدم الغزال :

أنتُ كلون دم الفزال مستق
من حمر صائت أو كروم شيام^(٣)

ويطبع الشاعر واديا معشبا قد تعاوره المطر فيربطه باللون وتجليته
أيضا :

وحيث كالسوان الفنا قد هبطه
تساور فيه كل أوطف حَنَان^(٤)

فالمحاور الأربعة - كما قلنا - مثل كون امرئ القيس على
إطلاقه ؛ فللمرأة معها فيض المواقف ، وعشق الجمال ، ويعنى آخر
عالم للجنة المصونة . ويكاد يكون القيس كونا قائما بذاته ، يتحمل في
سياقاته كثيرا من الإسقاطات ، وكثيرا من الرموز ، كما يتحمل كثيرا
من ملامح الشخصية التي أبدعت فيها ؛ فهو فارس مغامر ، وأهل وسط
الأحوال ، لاه ، مناور ، إلى آخر تلك اللامح التي تجعلنا يژءه فارس
لا فارس .

وفي مقابل هذا العالم إلى تواجها الحمر رامية إلى (الصمت
التكلم) ، و (السكون للتحرك) ؛ فهي تدخل الشاعر إلى دنيا اللهو
والجنة في الخلق أو في الترحال ؛ وهي مدخله إلى عالم الغيوبة
والنشوة ؛ أي أنها تنقله إلى ما وراء الوعي ، فتداعى عليه الذكريات
أحيانا ، ويقيم عليه سكون النسيان أحيانا أخرى .

أما المطر فلا يمكن أن نترك أبعاده الحقيقية سيكيا دلالي إلا إذا
تصورنا عالم الجفاف في تلك الصحراء المهلكة ؛ فهو الحياة في تجدها
واستقرارها . ومن المنهش أن هذه العوالم تكاد تتكامل عند امرئ
القيس ، أو هي - على الأقل - يتصل بعضها ببعض اتصالا مكثفا
ينتهي إلى نوع من التوحد . فالعلاقة بينها علاقة تداع ، وإذا
هي علاقة تكاد تحيط بالشاعر ، وتتسع حوله لونا من الحياة الممتلئة
بالنشوة خاصة ، بعد أن انطفأ لهيب الشباب ، وذهبت قوته . وقد عبر
امرؤ القيس عن كل ذلك عندما قال :

وأصبحت ودعت الصبيا غير أنني
أراقب خلوات من المشي أوبعا
لنهنن قول للسنداسي ترلعلوا
يداجون نشاحا من الحمر مثرعا
ومنهم ركض الخيل ترجح بالفتنا
يسادرن سريبا آمنأ أن يغزعا
ومنهم نص العيس والليل شامل
تيمعن مجهولا من الأرض بلقما

خساورج من بيرية نحو قرية
يجمذن وصلا أو يرجين مطعما
ومنهن سؤق الحود قد بلها التدى
ترقلب منظوم التاتم مرضعا^(٥)

وإذا كان التكامل بين المحاور الأربعة قد تجل على المستوى الكل في
هذه الأبيات ، فإنه يصبح أكثر تجلها على المستوى الجزئي ، على معنى
أن كل محور يتعلق بغيره تعلقا جدليا .

فللمرأة والحمر بينهما علاقة تتحرك من أحدهما إلى الآخر ذهابا
وعودة ، لكنها تتوقف أحيانا في نقطة زمنية تصنع منها شيئا موحد .
وربما كان هذا التوقف من صنع الوهم عندما تسرع الحركة إلى حد
تتداخل فيه خطوطها ؛ وهو أمر مالوف في شعر امرئ القيس ، عبر
عنه يوما وهو يصور سرعة فرسه التي أصبحت حركة واحدة في نقطة
واحدة ، ذهابا وجيئة :

مكر مفصر مقبيل مسير معا
كجلمود صخر حطه السيل من حل

ولمرو القيس يسرع إلى (الحمر وهر) . وبينما تمسك وهر همة
قوة شبابه ، يمتص هو منها رحيق النشوة الخالصة ، ثم يصبح كل ذلك
توحدا خالصا عندما تصبح « وهر » فخرا :

ألهضى الصبوح عند « وهر » ورفرتا
وليدا وهل أنى شباه غير هر
إذا فقت لاهما قلت طعم سدانة
صمتقة مما تجرى به التجر^(٦)

وهذا التوحد يتيح للشاعر أن يفيد من الحمر قوة تساعده في مواجهة
ظواهر الفناء والتحلل التي تبدي أحيانا في نفسه ، وأحيانا في المحيط به
وبصلاحه ، وخاصة في الأطلال وبقيات السيار ، وكأنا يدفع
الشاعر المعاني الطليئة أن تجوله إلى صورتها :

نفظلت في ضمن السيار كأي
نشوان باكره صبح سدام^(٧)

ويتصل الأطلال بالمطر لتكون معه ثنائية تكاملية ؛ فإذا كان الظل رمزا
للغفاء والتحلل ، فإن المطر يؤكد كل ذلك ، بل يساعد عليه عندما
ينهم منمرا محليا الديار ، أو بمعنى أصح ، ما تبقى منها :

ديار لئلى عسايت بلى خال
البح عليها كل اسحم هطال^(٨)

ولأم ما أصبح للمطر - عند امرئ القيس - ارتباطا بسكب
الدموع على رجلي المحبوبة ، كما كان له ارتباط بمظاهر الغفاء والتحلل
الطلي . يقول الشاعر :

أمن ذكر نهائية حل أهليا
يجزعع الملا حينك تبعدن
تلمعها سح وسكب وديعة
ورش وتوكاف وتهملان^(٩)

ويأت الحصان ليأخذ دوره في عالم الشاعر ، حيث يصبح الوسيلة
الآثيرة لديه للانتقال إلى طرق اللذة واللذة ؛ المرأة والحمر . يقول :

فأضحي يسبح الماء عن كل ليفة

يسبح الضباب في صفاف يضي^(١٣)

نجد أن لفظة (يضي) تعقل معادلا لانعدام اللون ، فالشاعر لا يقصد سوى تصوير الأرض العارية من النبات ، فجعلها عديمة اللون أيضا .

ومما يزيد الأمر صعوبة ندرة الدراسات التي تناولت طبائع الألوان عند الجاهليين عموما وعند الشعراء خصوصا ؛ فحين لا ندري دراية كاملة ما إذا كان للمنى اللغوي لظواهر الألوان قد تطور عبر المراحل الحضارية التي مر بها للجمع العربي ، أم أنه احتفظ بأصل مواضعه الأولى .

ومعما يمكن من شيء فسوف نتعامل مع هذه الظواهر عند الشاعر كما وردت في سياقاتها ، مع الأخذ في الاعتبار مدى مطابقتها لهذا السياق واتساجلها معه ، أو مدى مغايرتها له ، وما لذلك كله من أثر في تأكيد شاعرية الصياغة عنده .

وليس من هنا أن نلجأ إلى تحويل استخدام الشاعر للألوان إلى إسقاطات ورموز ، ذلك أن طبيعة هذه الدراسة لا تحتمل هذه الأبعاد إلا بالقدر الذي يسهم في الكشف عن دور (اللون) داخل البناء الكلي للعيوان الشاعر ؛ كما أن طبيعة شعره لا تحتمل هذه التحويلات — من وجهة نظرنا — دون أن يعنى ذلك أي مصادرة حل اجتهادات أخرى قد تعتمد إلى الربط بين ظواهر الألوان والميتولوجيا العربية القديمة مثلا .

ويجب ملاحظة أن تأملاتنا في عالم الألوان عند امرئ القيس هي نوع من محاولة التحديق في عالم المخلوقات من خلال رؤية الشاعر له ؛ أي أن حاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هي في الواقع ، ثم انتمكس هذه الظواهر على شبكة العين ، ثم من هذا الانتمكس إلى عالم الشعور والإحساس ، للكشف عن صلتها بعالم الألوان .

ولا شك أن الكشف سوف يفضنا أمام احتماليين : إما تطابق العالمين ، وإما تقابلها . لكن هذا أو ذاك سوف يكون خاضعا لرؤية الشاعر الخاصة ، وانتمكسها في صياغة شعرية منها (نظائر الألوان) .

ومن اللافت أن تجليات اللون عند امرئ القيس كانت ذات مستويات متعددة ، اكتسبتها شراها وتروعا ؛ فهي ثأل عنده مرصدا مباشرا للإدراك البصري ، وقد تكون له شكل لوانز تنهى إلى ملزوم هو اللون ، كما في الكناية مثلا . ومن ثم يكون تناولنا لتجليات اللون من خلال هذه المستويات ، بحيث يتم الرصد داخل كل مستوى على حدة ؛ وهي خطوة أولية تمهد للكشف عن العلاقة الكلية الرابطة بين مستويات الألوان المختلفة داخل ديوان الشاعر .

(٤)

والمتبع لظواهر اللون عند امرئ القيس يجدها معصورة في :

- اللون الأسود : إحدى عشرة مرة .
- اللون الأبيض : ثمان مرات .
- بين الأبيض والأسود : ست مرات .

كلل لم أركب جواها لليلة

ولم أتبعن كاسيا ذات خلخال

ولم أسب الرزق المروي ولم أتل

فحسب كسرى كسرة يسعد إصفال^(١٤)

واتصال الحصان بالمطر ظاهرة شعرية مألوفة عند امرئ القيس ، فسرعته وانتفاعه هما اللطرفان مطوله وانيماره ، وكذا أن المطر ينقله من الجذب إلى الخصب ، كذلك ينقله الحصان إلى عالم الصحة والبهو :

فأركبهن ثانيا من عنقه

كفيت الشمس الأصب للفتوق^(١٥)

وولى كشوشوب المشى يوابل

ويخرج من جمعد شراه منصيب^(١٦)

وهذا الارتباط بين الحصان والمطر يكاد يصبح نوعا من التوحيد ؛ فإذا جرى أو بطل جهدا انتاب منه المطر كما ينساب من السحاب الذي في السماء :

وأضحي يسبح الماء عن كل ليفة

يكب حل الأفتان دوح الكنبيل^(١٧)

ومن المدهش أن نلاحظ في أبيات امرئ القيس نوعا من التراسل بين المطر والحجر ؛ فكلاما يردد الآخر بالانسياب والصفاء ، ومن ثم يكون التألف بينها صالحا لأن يعمل به برد أنياب اللبوية :

كان المدام وصوب الغمام

ووسع الخزامى وغوب العسل

يتمل به بره انسيابا

إذا السجيم وسط السياه استقل^(١٨)

بل إن هذا التراسل قد يتحول في بعض السياقات إلى طبيعة واحدة ؛ بحيث يصبح ماء المطر منصرا من الحجر فتمزج به لطيف للشايرين :

كان التجار أصمدا بسيسة^(١٩)

من الخصى حق أنزلوها على يسر

فلما استطلوا صب في الصحن نصفه

وشجت بهاء فخير طرق ولا كسر

بهاء مصباح زل عن متن صخرة

إلى بطن أخرى طيب مائها خصر^(٢٠)

والملاحظ أن لفظة (اللون) التي ربطها الشاعر بتلك المحاور الأربعة أكدت اتصال الظواهر المختلفة بالله الخاص ، كما أن انتشار اللون في السياقات المختلفة أيضا كان موازيا دلاليا لاستخدام كلمة اللون ذاتها ، مع الفارق الطبيعي بين للمجمل والفصل ، والكل والجزئي .

وبكل أكبر صعوبة تواجها ونحن بصدد الكشف عن تجليات الألوان عند امرئ القيس هي أن ظواهرها ليست محددة للدلالة أحيانا ؛ فقد يستعمل الشاعر اللون الأبيض أو الأسود أو غيرها من الألوان دون أن يعنى بذلك مدلول اللون ذاته ، إلا بتحويل بعيد أو قريب ، بل قد يرد اللون دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنا يقصد به انعدام اللون تماما ؛ فنحننا يقول :

- الأخضر : أربع مرات .
- الأحمر : ثلاث مرات .
- الأزرق : مرتان .
- الأصفر : مرتان .

والقلة النسبية لاستخدامات اللون يجبرها استخدامات أخرى عند فيها الشاعر إلى إظهار ألوانه بطريقة غير مباشرة ، كما سوف نجد في هذه الدراسة .

ونلاحظ بداية زيادة نسبة استخدام اللون الأسود عن غيره من الألوان الأخرى . وقد لا نجد تفسيراً لهذه الزيادة إلا إذا ربطنا بين السواد واحترائه على العلم ، والظلمة التي تكاد تتوافق معه في أننا لا نرى من خلالها شيئاً . ومعنى آخر يكون السواد هو نقطة البدء لاكتشاف بقية الألوان ، فارتباط السواد بالظلمة ربما كان وراء هذه الأولوية ؛ ذلك أنه « من عفة العرب تقديم الليل على الأيام ، كما قال البيروني :

« إن العرب فرضت أول مجموع اليوم والليلة نقطة المغارب على دائرة الأفق ، فصار اليوم عندهم بليته من ليل غروب الشمس من الأفق إلى غروبها من اللد . والذي دعاهم إلى ذلك هو أن شهورهم مبنية على سير القمر ، مستخرجة من حركاته المختلفة ، وأوائلها مقيدة برؤية الأهلة لا الحساب » (١٨) .

ويخرج ارتباط السواد بالحدا عند العرب ، أي أن طبيعته متصلة نفسياً بأجواء الكآبة والحزن . يرمز ذلك نجد أن امرأ القيس قد نقل هذا اللون من طبيعته المسالوية إلى ساقطات أخرى تنفق مع إحساسه الخاص ، ومع أهدافه المتميزة في تشكيل صياغته ، على نحو يحقق له متعة الإبداع ، ولغيره متعة التلقي ، بعيداً عن التوارث الذي لازم بين السواد والحزن .

والساقطات التي ورد فيها اللون الأسود هي :

- وصف الشعر : خمس مرات .
- وصف الحصان : ثلاث مرات .
- وصف الليل : مرتان .
- وصف الصحاب : مرة واحدة .

والسياق الأول وصله الشاعر بشعره حيناً وشعر المحبوبة حيناً آخر ، وهو في هذا أو ذلك غالباً ما يمر من مرحلة الحب أو الشباب وما يتخللها من مغامرة الحب ؛ فشبابه وقوته يمثلان إغراء يدفع المرأة إلى التقرب منه ، وفي الوقت نفسه يكون سواد شعر المحبوبة إصلاحتاً عن فتنها التي تشله إليها ، وتغري بها .

إن لثمة السوداء المنظمة في دقة تمنى مصدر قوة بقرى الغائيات :

ليسا لي أسبى الغنائيات بجمبة

معشكلة سوداء زيمها زجل (١٩)

واستجابتهن هذه العلامة الشابية شيء ما كوف في شعر امرئ القيس ، بل إن المرأة لتفدي في مواجهة هذه القوة الغالبة :

وقالت بنفسى شباب له

ولمته قبل أن يشجبا

وإذ هي سوداء مثل الجناح

تخشى المطاطب والمنكبا (٢٠)

وربما كان هذا هو السبب في أن أصبح هذا السواد مادة أثيرة لدى الشاعر ، يضح بها طرف مقابلة مع الشيب الذي كثر حديثه عنه بعد ما تقدم به العمر :

قالت سليسى أراك اليوم مكتبا

والرأس بعلى رأيت الشيب قد عابه

وحار بعد سواد الرأس جيته

كمعقب الرطب إذ نشرت هدابه (٢١)

والطرف المقابل لسواد لته ، هو سواد شعر المحبوبة الذي يمثل سواده إغراء له ، ولذا أثر أن يلقاها :

بأسود ملتف الخدائير وارد

وفى أفسر تشوفه وتشوص (٢٢)

ويكاد يؤثر الشاعر كثافة السواد في هذا السياق حتى يجعله طبقات متداخلة :

وفرع يزين لختن أسود فاحم

أثيث كخس النخلة المشكبل (٢٣)

وكما كان السواد علامة قوة وطاقة غالبة بالنسبة للشعر ، كذلك كان مصدر قوة دافقة ونشاط هائل بالنسبة للفارس . ويبدو أن الشاعر كان يلح على إبراز هذه الصفات في فرسه ، وكاننا أراد أن ينقل جزءاً من مصدر قوته إلى هذا الفرس ليحمل بينه وبينه نوحاً من التوحد ، ومن ثم تصبح سيطرته عليه واستغلال طاقته في تحقيق منته أمراً ميسوراً ، سواء في ذلك مغامرة الصيد التي يتابع فيها أسوار الفرس والحمر الوحشية ، أو غيرها من اللغزات التي تحتاج إلى فرس من طراز خاص ، منته الشاعر على شاكلته :

وأسحم ريان الحسيب كائنه

عشاكل تنو من سميحة مرطب (٢٤)

وكما رغب الشاعر في شدة السواد في الشعر ، رغبه أيضاً في الفرس ؛ فهو يدين في رسمه له ، يُصنّف في أوصافه الأثيرية لديه ، حتى يكون السواد نهاية مطلوبة فيه ، وكأنه به قد أكمل عناصر القوة الحيوانية :

— والماء منهيمر والشد متحيدر

والقصب مضطمر واللون غريب (٢٥)

— فما شئت كخسوافي الحفاب

سود يمشن إذا ترشبر (٢٦)

وطبيعة السياق الثالث ، أي الليل وظلمته ، قد لا يحتاج إلى وصفه بالسواد ؛ لكن تقابلات الصبغة الشعرية قد تحتاج إلى إبراز عنصر التضاد حداً قوياً . وهنا يستمد الشاعر من السواد طرف تقابل مع غيره ليجعل الإطار الدلالي المقصود ؛ فإذا كان يصعد ترقب لانفراج ضيق ، يكون استشراف الضيق وسط الظلام أنسب ما يكون ، ومن ثم يكون السواد الصق هذا الموقف ، وأقدر على إبراز التقابل وهو الانفراج :

تلك التجويع إذا حانت مطالعها

شبهتها في سواد الليل أقبلا^(٣٣)

وقد يصل الأمر بذكريات يستعيدا الشاعر في شكل عوهمات تتابع عليه . واللبلل حال لكل ذلك ، خاصة إذا كان هذا الليل رفيق هذه الذكريات وجزءا منها :

وما هاج هذا الشوق غير منزل

دوارس بين يليل فليل

وغرب على مقطورة بكرت به

خملت في سواد الليل قبل المكن^(٣٤)

ويبدو السياق الرابع وثيق الصلة بعملية التذكر السابقة ، مع إضفاء بعض اللغات الخزينة التي يقصد إليها الشاعر قصدا ، وخاصة عندما يكون التذكر في مواجهة الطفل :

تنقطع بالأطلال منه مجلجل

أحم إذا أحومت صحابه اسجل^(٣٥)

والملاحظ أن الشاعر قد ابتعد بالسواد عن طبيعته المأسوية في استخداماته الشعرية ؛ بل إنه ربطه أحيانا بالمجارب للشرقة في حياته ، على نحو يؤكد أن الشاعر يمتلك القدرة الخاصة التي تساعد على اختيار مفرداته ثم توزيعها توزيعا فنيا يفرجها من إطارها للكوف ، أو السائد ، إلى إطلاقات أخرى يخرق فيها حدود هذا الكوف ، أو السائد ، على نحو يكسب صياغة طليبا شعريا . وقد حافظ الشاعر على حدود هذا الاستعمال للسواد في مسنونه غير المباشر أيضا . وكل ذلك يؤكد عذبة ربط السواد بسياقات البهجة للشرقة .

يستعيد الشاعر ذكرياته مع المحبوبة ، ويخلط هذه الذكريات مع طبيعتها الذهنية إلى صورة جسم ، مستمتا بالصورة التشبيهية للون السواد ، مع ربطه بطابع الحسن والجمال من ناحية ، وطابع القصة الحسية من ناحية أخرى :

تقول وقد جردتها من ثيابها

كما دعت مكحول المدامع أقبلا^(٣٦)

وقد يستعيد هذه الذكريات من خلال وقوفه على الطفل ، وتدين صورته لحظة سقوط المطر عليه . كذلك يأتي الشاعر بلون السواد من خلال السحاب ليكون ذلك إبطاءنا بانتقال المطر من طبيعته الخيرية إلى عامل تدمير وإزالة :

ديار لئلى عافيت بلى الخال

البح عليها كل أسحم هطال^(٣٧)

وقد تكون هذه الاستعادة من خلال تأمل رحلة الظن خلال النهار ، فيضج الشاعر خلفية من السراب يزرع فيها بعض الألوان ومنها السواد :

شبهتهم بالآل لما تكسحوا

حدائق دوم أو مفيشا مقبر^(٣٨)

وقد يزرع الشاعر السواد غير المباشر في سياق رحلة الصيد - كما صنع بالسواد المباشر . وهو بذلك يسعى لإظهار تنوع القرينة التي يقع عليها بين ثيران وزغلان :

فيوما على بقع دفنك صندوره

ويوما على منع المدافع ويرير^(٣٩)

ومن المفهني أن الشاعر عندما يستعين بهذا اللون في المتنوى الكنتاني يعود به إلى تراطبه العرق مع جو الأحران والمخاوف . وربما كان مرجع ذلك أن الكنتانية بطبيعتها استخدام يعتمد أصلا على المدول في الصياغة اللغوية ؛ فلو أن السواد جاء فيها ممدولا به أيضا عن ارتباطه العرق لربما أدى إلى غموض أو إيهام غير مقصود . ومع ذلك فقد ندر هذا الاستعمال عنه ؛ كما في قوله :

وإن أفسر مكرويا فيلوب بيحة

كشفت إذا ما أسود وجهه الجبان^(٤٠)

(٤٠)

وسياقات اللون الأبيض تكاد تقترب من سياقات اللون الأسود ، حيث جاءت كما يلي :

الحديث عن المحبوبة : أربع مرات

الحديث عن القرس : مرتان .

الحديث عن السحاب : مرة واحدة .

الحديث عن الأرض : مرة واحدة .

ويتكشف أماننا من هذا التقارب أن اهتمامات الشاعر الذاتية ، وما يتصل بها من حركة الفكر ، دارت في إطار محد ؛ فو رفته للعالم حوله محدودة بهذه الاهتمامات . ولأن اهتماماته بينها نوع تكامل فقد انعكس تكاملها على طبائع أوائه ، حتى تحول التشايل الحاد بين البياض والسواد إلى نوع من التوافق الذي يتلأم ومطالب الشاعر في الحياة ، التي يسعى جاهدا لتحقيق أكبر قدر منها ولو عن طريق الوهم والخيال .

وسياق المرأة ربما كان أصدق السياقات بالبياض ؛ ذلك أن هذا اللون قد اكتسب - هربا - كثيرا من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب ؛ وربما لهذا كان الشاعر يعتمد إلى تكثيفه عندما يعصف بهويته ويكون هذا التكثيف بإحاطته بمتنصر الصفاء والإشراق :

مهففة يبيضه غير مفاضة

تراهبا مصفولة كالجينجل^(٤١)

وقد يلجأ الشاعر إلى هذا التكثيف عندما يغشى اللون بوسائل معينة تؤكد فيه الشفافية ، ويتهده من عناصر الكثرة ؛ فإذا وصف المحبوبة بالبياض غلى يابضها من غير لاء غير المحلل . ولقاء بشفافية قابل للألوان ؛ وألوانا اللون الأبيض ، فكانه يغشى بما يكثف يابضها :

كيسكر مَفَنَاتِي البياض بصفرة

فدأها غير الماء غير المحلل^(٤٢)

ومن للدش أن هذه الأجواء الصافية للشرقة لم تكن حائل بين الشاعر والتعبير عن بعض تفاصيل علاقته الجسدية بالمرأة :

فتشك التي هام الفؤاد بحبيها

مهففة يبيضه درية القليل^(٤٣)

وإن احتفظ لهذه العلاقة ببعض الأجواء السابقة ، عندما جعل فؤاده يجم بها من ناحية ، وجعل قبلاتها درية صافية من ناحية أخرى .

ويكاد الشاعر يورغل في تصوير مثل هذه العلاقات ، حتى نراه وقد سلب فؤاده وسلوك سلوك الغائلين :

وشكلك يهضم الموارض طفلة

لمصوب تنسلي إذا قمت سريلكي^(٣٨)

ولا يمكن أن تصور وجود تناقض فكري وشعوري عندما نرى الشاعر يربط المرأة بالسواد مرة ، وباليأس مرة أخرى ، بل ربما كان هذا ثراء في الوسائل الفنية التي أحصت على رصد بعض الجوانب المتصلة بعلاقتها بالمرأة ، وهي جوانب يمكن متابعتها لرسلها بغيرها عما يتعلق بالمرأة في اللبؤان ، لكن نتمسك في النهاية إلى تصور للمرأة التي أحبها امرؤ القيس ، وألح في حبها ، تحت سميت مختلفة ، وإن كان ذلك ليس مجال اهتمامنا في هذه الدراسة .

وطبيعة التكامل في ألوان امرئ القيس جعلت من بياض الحصان : كيا في السواد - علامة أحالة وقوة هيء له متعة المغامرة :

وأبيض كالحرقاق بليت حمة

وهبته في السلق والفسرات^(٣٩)

ويدل أن البياض أصبح صفة خاصة بفرس امرئ القيس ، فلا يشاكره غيره فيها ؛ فما يكاد يراها أحد حل صفتها حتى يترك لمن هي :

إذا تبصهرها الرامون مقبلة

لاحت لم غرة منها وهيب^(٤٠)

ولا نعلم إذا وجدنا حركة الشاعر بين اللونين : الأبيض والأسود ، متمثلة إلى كثير من الظواهر التي تحيط به ، فمن المرأة إلى الفرس ، ثم إلى السحاب . ويكاد السحاب يأخذ طبيعة مائية بما فيه من شغافة تساحل على تقل كثير من ظواهر الألوان ، خاصة إذا كان مرتبطاً شديد الارتفاع ، وإذا وضعنا في الاعتبار طبيعة المناخ في هذه البيئة الصحراوية وتقلباته من حال إلى حال . يقول امرؤ القيس :

أصلى صلي يشرق أواه وميض

يضيء حبيبا في شمسا يضي^(٤١)

وربما كان تراسل الألوان وراء استخدام البياض في وصف الأرض الجرداء بعد أن يعلوها السحاب ويتزل بها ماؤه ؛

فأضفى يسع الماء عن كل فية

يعمر الضباب في صفاف يضي^(٤٢)

والملاحظ أن الشاعر كان يظل اللون الأبيض من استخدامه المباشر إلى غير المباشر ، فبعد من هذه الوسيلة التصويرية في خلق إطلالات جديدة لم يطرأها في حديثه المباشر .

والدهش أن الشاعر قد استبان بلون البياض في خلق إطار مغلف بالأحزان الخفية . وهذه الأحزان مصدرها تلك العلاقة التي بنتها في بعض الأبيات متاولا الشيب بوصفه ظهارة طبيعية تشترضا إلى تسرب الحيز والصف إلى من يصيبه . وهذه الظاهرة الطبيعية قد تثير اهتمام الشاعر بها ، ولكنها تكون أكثر إثارة إذا لاحظتها المرأة عموما ، ومن يتعلق بالشاعر من النساء خصوصا .

ويدل امرؤ القيس مستشفاً لهذه الحقيقة المؤلمة ، ومستلماً أمام ملاحظات نسائه ، وكل ما فعله في هذه المواجهة المؤلمة أنه كان ينجي

نفسه بلون آخر من التمتع التي يمكن العثور عليها في حياة عادية ؛ وليس بالضرورة أن تكون المرأة هي كل متع الحياة .

فليس تواجبه بالحقيقة المؤلمة :

قالت سليمى أراك اليوم مكتبا

والرأس بعدي رأيت الشيب لد هابه^(٤٣)

وتؤكد الحنساء ما لاحظته سليمى :

قالت الحنساء لما جت بها

شاب هذا الرأس بعدي واشتهب^(٤٤)

ومن ثم يصبح الأمر قضية عامة بين النساء والرجال عند امرئ القيس :

أراهن لا يحسب من قل ماله

ولأن راي الشيب فيه وقوسا^(٤٥)

وأمام هذا الاستسلام نجد نوعاً من الهروب من حصار الشيبوخنة بما يشيره من عجز وضعف إلى التطلع لتع أخرى لاحتجاج إلا للحية المجردة فحسب :

ألا إن بعد المدم لمسره قنوة

ويعد المثيب طول عمر ومليسا^(٤٦)

ولا يصادفنا بياض الشيب إلا في سياق واحد آخر قام فيه الشاعر بعملية تمويه ، أو بمعنى آخر نقل عملية الخداع التي يقوم بها المجرور عندما يصيح شره بالحناء ليلو أكثر حيوية وشباباً ، نقلها إلى صورة الفرس بعد معركة الصيد ولوزنه فيها وإمتزاج لون جلده الأبيض بلحاء الفرس ، وكأنها يريد الشاعر أن يوحي لنا بأن هذا الشيب قد يكون من ملامح القوة والحيوية في بعض الأحيان :

كأن دماء الحماضيات يستمره

عصارة حنائه يشيب غضب^(٤٧)

وتكاد مقارن اللون الأبيض غير المباشر تنتشر - فيها عدا ذلك - في سياق الرحلة عموما ، سواء كانت رحلة المحبوبة ، أو رحلة الصيد ، وما يتصل بها من صور الأحمر أو البقر الوحشية ، بما فيها من ظواهر البياض الذي يشد بصره ويغلبه إليها .

فهو فوق نقاته النشيط التي تشبه الحمار الوحشي الأبيض :

كأن ووحلي فوق أحقب قارح

بشرية أو طاي بعرنان موجس^(٤٨)

وهو في صيده يقع على ألوان شق من الفرائس :

فيوما صلي سرب نفس جلوه

ويوما صلي يبيدانة من تولب^(٤٩)

وعقب معركة الصيد تشد الحزام ويجعل السيوف عمادها ، والدروع البيضاء ألوانها ؛

ولواته مائفة وحماده

ودعته فيها أسنة قشيب^(٥٠)

ومن الدهش أن البياض - في هذا المستوى - قد يتحول أحيانا إلى ثنائية تقليدية بين المرأة والرجل ؛ فبينما نجد صفة حسن وجمال في

ولم تكفه إجابته في مواجهة المرأة فزواج بينها وبين مغامرة الصيد ،
حيث يحقق التمتين على صعيد واحد :

وقد أذهر السوحش الرتاع بقفزة

وقد اجتعل يهني الحقدور الرواقا^(٥٧)

وحين إذا رصدنا حركة إجابية من الطرف المقابل ، أي المرأة ،
صوف تكون حركة معاونة للطرف الأول . ويعني آخر فحركة المرأة في
حقيقتها تكتنف لإجابية أمرىه القيس تجاهها ، فدورها محدود
بمهرين : إمتاعه من ناحية ، ثم ضمان أمته وسلامته من ناحية
أخرى :

دعلت على يضاء جم عظامها

تعنى بذيل المدح إذ جئت مودعي^(٥٨)

وقد يتجاوز الشاعر باستخدامه الكنائى للبياض حدود المدرك
البصرى إلى أمور تتصل بأمانة المحبوبة التي إذا اجتمعت مع غيرها
من الصفات الجسدية كانت ممثلة للصورة القريبة من قلب الشاعر
وروحه :

حور تحلل بالسلمير جلودها

يهي السوجوه تنوام الأجسام^(٥٩)

والملاحظ أن أمر القيس قد أحدث نوعا من التوازن التئسي بين
اللونين المتقابلين (الأسود والأبيض) . ويبدو أنه أراد أن يحفظ
لشعره بعنصر التقابل اللغوى من خلال هذا التوازن ، دون نظر إلى
ما يؤول إليه تقابلها من تكامل دلالي كما رأينا .

وتعميقا لهذا التوازن فرس الشاعر بعض الكلمات التي تحوى —
دلاليا — على مفاهيم البياض والاسود مجتمعين ، فخرسا في سياقات
معينة ، وكأنه بذلك يحور اللونين من عالمها ليطلقا في شبه توحيد .
حقيقة أنه توحيد تصنع اللغة في أصل المروضة ، لكن فضل الشاعر
يتمثل في الإفادة من مثل هذه المرواضات باستخدامها في الإشارات
الدلالية المناسبة لها ، التي تحقق أهدافه الخاصة .

وقد حرص الشاعر هذه الخاصة اللغوية في سياقات محددة يخلب
عليها طابع (الأنا) وما يتصل بها من الحديث عن المحبوبة أو الحصان
أو الناقة ، أي أعرض اهتماماته في حركته الشعرية على وجه العموم .

وحديثه عن نفسه ينصب على ذلك الأمر الذي اهمه كثيرا وشغله في
كثير من تجلياته الشعرية ، ونعني به الشيب الذي مثل له مصدر ألم
داخلي ، خاصة إذا كانت ملاحظته نابعة من المرأة :

قالت الحسنة لما جنبها

شباب هذا الرأس بصدى واشتبه

كما ينصب على تناول مجالس الحمر والنعام ، وكيف كانت الحمر
خطفه لقلقه وعقول ندمائه حتى تفقدوا قدرة التمييز بين الألوان
وتشرب حتى تنصب الخيل حولنا

نقادا وحتى نصب الجون أشقر^(٦٠)

أما حديثه عن المحبوبة فيصرف إلى أدق ملاحظاته من جال عينها ،
وأن هذا الجمال مرجعه إلى التكامل المدهش بين (الأسود
والبياض) :

نظرت إليك بعمق جزائفة

حوراء حاتية على طفلي^(٦١)

الأولى ، نجلده صفة عجز وقبح في الثاني ، فخر المرأة : كالأحمران
بأبنا ونورا :

بشعر كمشعل الأحموان مشور

نقى التنبيا شيب غير أشعل^(٦٢)

أما الرجل فيأشج جلده علامة على شيبوخته ، ومن ثم وجب
رفضه والابتعاد عنه ، لأنه لم يعد يصلح للخب أو للزواج :

أيا هندا لا تنسكنى بوسه

عليه حقيقته أحسبا^(٦٣)

وربما استعان الشاعر — في هذا المستوى — بالفضة كوسيلة غير
مباشرة لتجلى صفة البياض ، وطبيعة ما فيها من صفه وملازمة جعلته
يربطها بالمال في سياقين ، أحدهما يتناول نزول المطر في السهول
المحشبة ، والماء المنصب كأنه الفضة للماء :

بمسيث يسيث في رياض أنسيث

تحصيل سواها بماء فميض^(٦٤)

والآخر يتصل بالحديث عن المحبوبة ساعة استعمالها وقطرات
الماء تبلل جسدها :

إذا ما استمتعت كان فيض جميعها

على منتبها كالجمان لدى الجبال^(٦٥)

وقد حرص الشاعر هنا على نفاذ هذه الفضة نقاء تاما عندما ربطها
بالجبال ، لأن نقاءها يرتبب عليه شدة اللجمان والصفاء . ولأنك أن
قطرات الماء قد اكتسبت من هذه المحبوبة كل ما يتصل بالفضة من
صفات ، وكان الصورة عملية انعكاس الألوان البياض من المرأة
للفضة ، ومن الفضة للمرأة .

وإذا اتقنا إلى المستوى الكنائى لهذا اللون صوف نجد أن أمر
القيس يميل إلى فرس صوره داخل سياق المرأة ومغامرة المرتبطة بها .
ويعني آخر فإن البياض كان التصق ما يكون بالمرأة والحديث عنها .
وربما كان مرجع ذلك ما يحويه هذا اللون من خواص الإيجار وجلب
النظر ، فضلا عما يضيفه من دلائل الطهر والنقاء ، وما يضيفه من
دلائل العراقة والأصالة . فهذه الأمور مجتمعة قد حابت له طبيعة
نورانية تناسب المرأة ، خاصة إذا كانت عبوية معشوقة .

وقد لاحظنا — في البياض غير المباشر — أن أمر القيس قد مثل
الطيف السالب في ثنائية الرجل والمرأة . ويمكن ذلك تماما لنجلده في
المستوى الكنائى ، حيث كان الشاعر هو محور الحركة ، ومركز الشد
والجذب ؛ فهو الذي يقدم على المغامرة وقد تبها لها بكل الوسائل المادية
والمعنوية ، في حين أن دور المرأة لا يتجاوز مجرد التلقى والاشتغال بهذا
الغامد وإمداده بما يشاء :

ويارب يوم قد أروح سرجلا

حييا إلى البيض الكواكب ألبسا^(٦٦)

وقد يفرق الشاعر في هذه الإجابية ، ويدفع نفسه إليها دفعا ،
يوصفها نوعا من الإحساس القوي بالخلعة ، الذي يصعد أمام حواس
الفناء والموت :

تمسح من التنبيا فيأتك فان

من الشفوات والشمس الحسن

من البيض كالآرام والأدم كالدمى

حواصها ، والمبرقات الروان^(٦٧)

وعليه في هذا المستوي من الثقة أو القرس يتقلنا إلى ثنائية أخرى تتوازى مع ثنائية اللونين المجسمين ، هي ثنائية (الخطر والأمن) . فكثيراً ما واجهت الشاعر المخاطر المهلكة ، خاصة عند اختراق الصحراء الواسعة للفضلة بلا هداية ، فتكون الثقة القوية الشبيهة بالحر الوحشية هي وسيلة للنجاة :

بمجنفرة حريف كان قسودهما

على أبلق الكشحين ليس بمسرب^(٢٧)

ونادوا ما تكون القرس وسيلة للنجاة من الهلكة في الصحراء ، ولكنها قد تكون وسيلة في المعارك والحروب :

وحى ترى الجبون الذي كان يافنا

عليه عواف من نسور وطيلان^(٢٨)

وقد يفتح القرس ثنائية أخرى يجمع فيها بين قلة الجهد وعظم الغنمة ، وهي ثنائية يقصد بها أصلاً إظهار القفارة التي تؤكد عظمة فرسه وتميزه من غيره من الجهور ، أو لتقلل إتهام حصان من صنع امرئ القيس لمجاوز به إطار المألوف في الجهور :

فأمر كهن ثانياً من صنادله

كثبت المعنى الأقاب المستوف^(٢٩)

(٤)

وعندما ننقل إلى الألوان الأخرى التي استخدمها امرئ القيس نلاحظ عليها - غالباً - طبيعة هاشمية ، بمعنى أنها كانت تمثل جانباً من جوانب الصورة التي يرسمها فلا تستغرفها ، أو على الأقل لا تأخذ الجانب الأكبر منها .

واللون الأخضر - مثلاً - يتجلى في بعض السياقات كمشارك بصرى ، ونتيجة لهذا نلاحظ استخدامه بدرجة مختلفة ، من خضرة شديدة تقارب السواد ، إلى خضرة باهتة يكاد يعدم تأثيرها . لكن هذا وذلك كان يهدف تهيئة مسرح المصافحة لحركة الحيوان النشطة القوية داخل الإطار الطبيعي وسط المراعى الخضراء .

ورعاً لهذا نجد أن السياق الأثير لاستخدام اللون الأخضر كان سياق الحديث عن القرس وحركتها الواسعة في إقبالها وإجبارها ، أو حركة الحمر الوحشية بين الخضرة وللهاء .

والملاحظ أن هذا اللون يزداد كثافة كلما كان يهدف إلى تهيئة نوع من الثقب لهذه الحايوان ، وتقل هذه الكثافة كلما اقتصر الأمر على مجرد رسم اللون فحسب . فامرئ القيس ينطلق بفرسه القوي إلى الروابي الخضراء التي زاحها المطر نضارة وخضاراً ، وغرض من أخشابها ، حتى تصبح عناصر الصورة متداخلة متماسكة إلى حد بعيد :

وهيث من الوسمى حو تلاءه

تبسطته بمشيم صلتان^(٣٠)

ويحفظ هذا اللون بطبيعته القوية من السواد أيضاً مع الحمر الوحشية وانطلاقها لطلب الرعى والكلاب :

ويماكن يجمي جمعدة حيشية

ويشربن برد المساء في السبرات^(٣١)

أما إذا اقتصر الأمر على مجرد استخدام اللون فحسب ، فإنه يعود إلى طبيعته المألوفة دون حاجة إلى كثافة أو شدة . وقد راح الشاعر

يرسم دقة جسد فرسه ، فعمد إلى القيام بعملية (تصغير) لحجمها ، فقلنا من مرحلة التصوير إلى مرحلة التصور ، لنشاهد فرسه كقرعة خضراء ، رقيقة لمسه ، دقيقة القدم ، مستديرة المؤخر :

إذا أنسجت قلت دجاجة

من الخضر مغموسة في الغسل^(٣٢)

كما راح يقود حمره الوحشية إلى منازل لله ، فمكس صورة الطبيعة عليها ، فأصبحت خضراء هي الأخرى ، دلالة على الشافية

والصفاء :

فلودها من آخر الليل مشربا

بسلال خضراء مألوف قليب^(٣٣)

ويكاد يكون استخدام اللون الأخضر بطريقة غير مباشرة شبيها بالاستخدام السابق ، أي أن الشاعر يحفظ له بوجوه داخل المراعى العشب وغدران المياه ، وإن كان الملاحظ أن طبيعة اللون هنا قد تلازمت مع وجود الحمر الوحشية دون غيرها من الحيوانات .

ويلاحظ أيضاً تميز التمثل مع الخضرة هنا بتداخل مستوياتها ، واتساعها لتغطي مساحة الصورة كلها . وهذا التداخل جعل من الحيوان نقلاً للون في بعض الأحيان ، فهو حامل له نتيجة لانعكاس الطبيعة عليه ، ثم هو ناقل له إلى غيره بفعل انعكاسه هو على الطبيعة حوله .

فالحر الوحشية تنزل في (بئر) لترعى فيها الثب والبقل الغض الندى :

ويماكن من قو لعماء ورية

تجسبر بمعد الأكمل فهو شمير^(٣٤)

وكان الحمر قد امتصت الخضرة نتيجة لانتهاها تلك الأعشاب الخضراء فاستحال لون الشعر الظاهر منها إلى الخضرة كأنه السنج اللاع البراق ، أو كأنه الخوص الذي أطارته الرياح :

يطير صفاء من تسييل كانه

سدوس أطارته الريع وغوص^(٣٥)

وعياً أن الحمر أصبحت حاملة للون ، فلما تعود لتسكب مرة أخرى في لله ، وبذلك تفرض سيطرة اللون الأخضر على اللوحة بأكملها ؛ فحسب (حماية) ترضي أخشابها ، وتستزيد منها ، حتى إذا ذهبت إلى الشراب جئت فيه لعاء البقل فضبت بولها :

أنسب وباع من حمر صفاء

يمج لعاء البقل في كل مشرب^(٣٦)

وعالماً ما يرتبط الاستعمال المباشر للون الأحمر بالطبيعة الصامتة ، كما يتميز بفرسه وسط مجموعة أخرى من الألوان التي تهيء له نوعاً من التجل البراق .

فعمدا يصور الشاعر الظعن الراحلة يعملها كالنخل العالية الزدرة ، التي تجتمع بين خضرة السعف وحررة البسر :

سواسق جبار أنسجت فروهه

وعالين قنواناً من البسر أحمر^(٣٧)

وعندما يصف الجبال ، ويريد أن يضع لسان الحمره عليها ، يجعلها بمجموعة من السحب ، ويعد فيها مجموعة من العروق ، كل على

ولا يأتي اللون الأصفر - عند امرى القيس - خالصا نقيا ، وإنما يمتزج بغيره من الألوان ، فلا تظهر إلا درجاته خفيفة أو مكثفة تبعاً للسباق الذي ترد فيه . فإذا تعلق السباق بالمرأة مال إلى إشراجه بالياض ليكون أنسب لطبيعة الصفاء والإشراق فيها :

كيبكر مقلنة البياض بصفرة
غسلها غير الماء غير الحلال (٨٦)

وإذا كان السباق في غير ذلك ، كالخديث عن الخيل مثلا ، مال اللون إلى بعض القفظة . فالشاعر يشرب الحمر ، ويحب منها حتى يفقد عقله ، ثم قدرة على التمييز ، فتضيع حدود الألوان ، ولا يبقى منها ما يمكن إدراكه بالعين إدراكا محمدا ، فتبدى الصفرة مشربة بغيرها من الألوان ، كالصفرة مثلا ، في قوله :

وتشرب حتى نصب الخيل حولنا
تقدا وحتى نصب الجون أشفرا (٨٧)

وحق إذا استخدم الشاعر اللون الأصفر بطريقة غير مباشرة فإنه يحفظ له هذا التداخل مع غيره من الألوان .

فحوال حصاته صم صلاب كأنها الجارية الصماء التي أمسها لاله الجوى ، فمالت إلى الصفرة بتأثير ما حولها من الطحلب :

ويحظو حل صم صلاب كأنها
جسلة خيل وأرست بطحلب (٨٨)

ومن المدهش أن الشاعر إذا استخدم ما يوحى بلون الصفرة الخالصة ، لم يرد به اللون في ذاته ، وإنما أراد حدود اللون الأصل للفظ ، دون نظر إلى ما يتكشف من وراءه من ألوان . وليس هناك أشد صفاء في صفرة من اللهب ، ومع ذلك نجد أن الشاعر يستعمله ليمر عن ملونه فحسب ، فقد يصور مرحلة طفولته وما نشأ فيه من نعيم ، فيذكر اللعب إذلا بلاه الشدة ، دون أن يكون للون مدخل في ذلك :

أنسج السولدان أرعى مشزوى
ابن حشبر ذا قسوط من فعب (٨٩)

وبمثل قد يتناول الحديث التسماء المتمعات للصونات فيسترد إلى ذكر حلين اللحية ، فيقصد إلى مضمون الصورة دون شكلها اللون :

ضرائر في كنّ وصون ونمصمة
يملين يسقونا وفسلوا مفسقرا (٩٠)

وأيا ما كان الأمر فقد تجلت ظواهر الألوان عند امرى القيس في خطوطها الرئيسية (الأسود ، الأبيض ، الأزرق ، الأصفر ، الأحمر) . واستطاع الشاعر أن يستخدم تداخلها وامتزاج بعضها ببعض لتفتيح الألوان الفرعية ، أو الدرجات المختلفة للون الواحد ، لكن على وجه العموم ظل التمايز واضحا لحدود الألوان ، حل نحو أكسبها كثيرا من الصفاء والروث ، فالت دورها في تأكيد جماليات الصياغة الشعرية عند امرى القيس .

(*)

عرضنا في الصفحات السابقة لكثير من مظاهر اللون كما استعملها امرؤ القيس كصور جزئية يقطع فيها الشاعر عنصر اللون

لونه ، حتى تبدت أشيء ما تكون بالبرود للونة ، وحتى تجلت الحمرة زاعية في قلب اللوحة :

مكسلة حمراء ذات أسرة
لها حبيك كأنها من وصائل (٩١)

وإذا نقل الشاعر لون الحمرة إلى الطبيعة المتحركة فإنه يجد استخدامه استخداما جليدا ، يخلطه من وضوحه ويرهقه ، ويخرجه بغيره من الألوان القاتمة التي تغني هذا البريق :

كتيس الطيب الأفسر انشرجت له
عقاب تثلث من شمراخ نهلائ (٩٢)

ويظل هذا الاستخدام القائم للحمرة مألوفاً لدى الشاعر حتى يجد نقل مستوى اللون إلى الاستخدام غير المباشر .

فحصان امرى القيس الأحمر لا تخلص حرته بل تشرب بسواد ، وربما كانت خشونة هذا اللون نتيجة تراسلية للصورة التشبيهية التي عقدها بين القرس والصفرة :

كمت يزل اللبد عن حمال منته
كيا زلت الصفواء بسلتنزل (٩٣)

وإذا تميزت دماء الفرس على صدر حصانه مزجها بياض يخفف من حدتها :

كأن دماء المساحيات ينحصره
عصارة حنله بشيب غطيب (٩٤)

وتلقت حركة استخدام الحمرة وتناسفها جعلها تعود إلى بريقها مرة أخرى - في المستوى غير المباشر - عند نقلها إلى الطبيعة الصلابة ، فكانت الحمر في هذا :

أنصف كلون دم الفزال مصمت
من حر صائت أو كروم فيام (٩٥)

ومن المدهش أن امرأ القيس يحفظ للصفرة بخاصية فريدة إذا ربطها بالمحورية ، وذلك بإكسابها صفاء نورانيا تكاد تنفرد به عن بقية الاستخدامات التي روت للون الأحمر :

لها تلالينا وجلدت بنابا
هضبة تحكي التواهل بالفضل (٩٦)

واستخدام الشاعر للون الأزرق يكاد يرتبط بطبيعة العنف وما يتصل بها من معارك في الصيد أو في الحرب . وربما كان مرجع هذا الارتباط إلى تصور عام لدى العرب ، أن زرق العيون تدل على العداء الشديدة ، لما كان بينهم وبين الروم من حدود ولعن (٩٧) . فكلاب الصيد الزرقاء الضاربة نجوع لتكون أكثر ضراوة وأشد فتكا :

صفرة زرقا كأن صيوبا
من السمر والإجملة توارضهم (٩٨)

وكذلك تكون نصل الريح صافية حادة زرقاء كآيات الغول :

أيسفاني والمشرق مضاجعي
وستونة زرق كاتياب أهوال (٩٩)

أبيات . وهذا نتج في تجاوز هذا الإدراك البصري إلى أعماق باطنية جسدها خيال الشاعر تجميدا مركبا . هذا فضلا عن جو الشفافية والصفاء الذي اكتسبه الصورة من امتداد السراب واحتوائه لها . وتبدو كثافة الألوان من خلال استخدام الشاعر لأداته اللونية ، وتطويعها لمقاصده بهلولة ، حيث جعل (حاملات) ألوانه على صيغة الجمع ، فمن حدائق الدوم بخضرتها إلى السفين القيريسود ، ومن نخيل ابن يامن إلى البسر الأحمر ، وكأما الألوان في كل ذلك أصبحت مقصورة لذاتها .

وقد تتلون الصورة للضمة مع الحديث عن الحمار الوحشي ، وهنا يكون الاتساع بقدر حركته داخل المرعى ، وامتداد الرؤية أمام البصر ، ثم تأتي خطوط اللون لتملأ هذا الاتساع بما يتلام مع تلك الطبيعة :

كأن سراته وجنته ظهره
كناثن يجرى بينهن دليص
ويكئبن من قو لهما وربة
تجبر بعد الأكل فهو غير
يطير صفاه من نسييل كانه
سدوس أطرافه الرياح وغوص^(٨٩)
وفي هذه اللوحة رسم الشاعر ثلاثة خطوط .

الحط الأول : الحمار الوحشي ، وأبرز ما فيه خطوط ألوانه المتباينة فوق ظهره ، وقد غرس الشاعر بينها لونا براقا يشد البصر إليه ، هو الصفرة الذهبية .

الحط الثاني : المرعى المحصب الملى بالعشب الأخضر .

الحط الثالث : توحده خضرة المرعى بالحمار بحيث اكتسب منها ألوانها ، فتبدى ما تتأثر من شعره كأنه الثوب الأخضر ، أو الخوص المطاير .

ولمنا نلاحظ هنا أن امرؤ القيس يلجأ إلى تجلية ألوانه بطريقة غير مباشرة ؛ فالصفرة تتجلى من الذهب ، والخضرة تتجلى من المرعى . ومن هنا أصبح إدراك اللون عملية ذهنية ، أكثر منها عملية رصد لصور مرئية ، وهذا تحققت حركتان متقابلتان .

إدراكنا : من الصورة إلى الشاعر حاملة بتناسر مركبة من المراتبات التي شددت اهتمامه .

الأخرى : ارتداد الرسالة البصرية بعد تفاعلها مع الحركة الذهنية الداخلية عند الشاعر ، وبعد أن أضفت عليها هذه الحركة ظواهر الألوان المختلفة .

ويرغم أن الشاعر قد استعمل في هذه اللوحة لونين فقط هما الأصفر والأخضر ، نجده وقد عمد إلى إثراء تجليات الألوان باستخدام درجاتها المختلفة ، ليحقق عنصر الكثرة الأثير لديه ، فكانت الخضرة في الدماغ شديدة صفافية تكاد تشد البصر إليها ، وتقتصر عليها ، ثم كانت في التيسل أميل إلى الغيرة ، ثم انطفتت الخضرة أو كادت في غوص التخييل .

وإشباعا لرغبة التكثرين في عناصر اللون يلجأ امرؤ القيس إلى عملية (حلف) تتيح للمتلقى أن يسهم بقدر معين في إضافة بعض الألوان

اقتطاعا ، ثم يغمره في وضعه من التركيب ليحدث أثره المحدد في بروز الدلالة الشعرية . وليس معنى هذا أن كل استعمالات الشاعر لظواهر الألوان أحدثت طبيعة جزئية فحسب ؛ فقد كان في أحيان أخرى يعمد إلى مد الصورة وتمقيده عناصر اللون ، فتضع دائرة التخييل ، ويظهر التناسق للمشهد الذي يدفع بالدلالة الفنية إلى عقل المتلقى وروحه .

والملاحظ أن امتداد الصورة كان يأخذ طبيعة ثلاثية أحيانا ، وثنائية أحيانا أخرى ، لكنه في هذا أو ذلك غالبا ما ويرتبط بالمرأة والحديث عنها في أحوالها المختلفة من حلها أو ترحالها . ولم يمنع ذلك من أن تأتي الصورة للممتدة - أحيانا - متصلة بالحديث عن الفرس أو الحمار الوحشي .

والذي يعيننا من تعرضنا للصورة الممتدة ما يقدم منها حل ظواهر الألوان فحسب ، لا ما يقدم حل بناء الصورة الشعرية على إطلاقها فامرؤ القيس يتحدث عن سلمى ويصف شعرها بقوله :

بأسود ملتف السداسر وارد
وفي أثر تشوشه وتشوص
منابيه مثل السدوس ولونه
كشوك السيل فهو صلب يقيض^(٩٠)

والملاحظ أنه استعمل ثلاثة ألوان : الأسود ، الأخضر ، الأبيض . ويلعب البعد المكاني لفرس الألوان دورا رئيسيا في هذه الصورة ، حيث قصد الشاعر قصدا إلى تحويل طبيعة التشابك بين السواد واليابيض إلى نوع من التكامل ، ومن هنا جاور بينها في وجه المدبوبة ، وجعلها من مظاهر الجمال والجمال فيها . وهذا أثر أن يفرق بينها صفاتة بفرس لون يتميز بالهدوء هو الأخضر ، وكأنه بذلك يفرغ الألوان من حديثها التقابلية للملازمة لما يحكم الوضع ، ويعود بها إلى هذا التكامل في الاستعمال الشعري .

ولكن يضيئ الشاعر حل صورته نوعا من الصفاء والشفافية أضف إلى هذا بعدا رابعا مفرقا من اللون تماما هو (الرقيق العلب) فأغلق الصورة حل هذا النحو البراق .

وكما استخدم هذا النمط الثلاثي مع المرأة في حال حلها ، استخدمه معها أيضا في حال ترحالها ؛ فهو يلعب الظن الرحلة ، فيرصد ما بها من ألوان من خلال الصورة التشبيهية :

لشبهتهم في الآل لما تكششوا
حدائق دوم أو سفينا مقيرا
أو المكرهات من نخيل ابن يامن
دوين الصفصا السلاي يلين للشعرا
سواسق جيسار أثبت فروصه
وعالين قنوانا من البسر أبحر^(٩١)

وهنا نلاحظ أيضا استخدام النمط الثلاثي للألوان : الأخضر ، الأحمر ، الأسود . وقد انضاف إليها - كما في الصورة السابقة - خط رابع مفرغ من اللون هو السراب . وهذا الحط الرابع أضف بعدا جديدا ، حيث نقل الصورة من مستوى الإدراك البصري المحدود إلى مستوى آخر يلعب فيه الزخم للدور الأساسي ؛ فقد جعل الشاعر خلفية الصورة سرايا ، ثم أقام عليه أبنيتة اللونية التي امتدت إلى ثلاثة

والدهشي أن هذا التكامل لم يكن مانعاً - على مستوى الصياغة - من مواجهتنا لكثير من التناقضات التناقضية ، التي امتلئت من الصياغة إلى الحقائق التي تحيط بالشاعر ، وشذلت جانباً كبيراً من فكره .

فهناك التقابل بين (الحى والميت) ، وبين (الرجل والمرأة) ، وبين (السكون والحركة) ، وبين (الأهل والأسفل) ، وهناك التقابل الذى يعكسه الشاعر من خلال إحساسه الخاص ، مثل (الحسن والقبح) ، و (الخوف والأمن) .

ولاشك أن مثل هذه التناقضات المتشعبة في عالم اللون كانت حبل نحر ما مؤكدة لطابع شخصية متكاملة بما تحويه من حالاتها السوية التي تبدي منها تكاملها ، وبما تحويه من حالات اضطرابها التي تبدي منها تناقضاتها ، لكنها في هذا ذلك احتفظت لنفسها بكثير من التوازن والانتظام الذى جعل شعرها امتكاساً لكثير من حالاتها .

ويرغم هذا التقيد في بناء الشخصية الشعرية ، على النتائج الغزوية لما قريباً من فكر الفارسي وحاسه . وهذا القرب يبعده كثيراً عن احتمالات التفسير القائم على الرموز والإسقاطات . وليس معنى هذا أنه شعر ناتج عن كسل عقل ، أو تسطيح ذهني ، بل يعنى أن الملمرك الحقل فيه يمكن الوقوع عليه بتحليل عناصره وردها إلى مفرداتها الأولية .

وتكامل الشخصية الشعرية أتاح (للانا) أن تتجلى في كثير من سياقات اللون ، حتى لممكننا القول بأنها ظلت على ما سواها من العناصر الأخرى التي راح الشاعر يثبها هنا وهناك ، وكان هذا الشعر الصادر من (الأنا) قد عاد وارتد إليها مرة أخرى ، حيث كان هم الشاعر أن يدور حول ذاته ، وكأنه كان مبدع هذا الشعر ومتلقيه في آن واحد .

وقد ساعد على ذلك كله قدرة خلاقة في تطوير الوسيلة الغزوية ، وتصوير طاقاتها من خلال الذيلية الشخصية لصاحبها ، فكان الشاعر يرسم بالكلمات ما يقوله الفنان بالألوان ، مع تميزه عن الفنان بقدرة على نقل اللون إلى عدة مستويات بعيدة عن قدرته .

ويكاد يكون إغتراق اللغة ، وخلطه مواضعها ، مما أكثر عزيمات الشاعر في حركته التفسيرية ، حتى لممكننا القول بأنه قد صنع لنفسه مصباحاً خاصاً به ، ليس في حدود اختيار مفرداته فحسب ، وإنما في عملية تعلقها وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل بعض القدماء يفتنون من بعض تجلياته الشعرية موقف الرضى وعدم القبول^(١٠) .

التي تتوافق مع ميله الخاصة إلى الألوان الشاعر ؛ فمتنماً وصف الحمار الرحشى أعطائنا خطأ واحداً من خطوط اللون فيه ، هو الصفرة الذهبية ، ثم ترك لغيره أن يكمل ما يلحمار من ألوان ، لتكتمل للصورة عناصرها .

وقد توهم أسباناً أن الشاعر يعتمد في اختيار ألوان صوره الممتدة على معطيات حسية فحسب ، ومن هنا تكون الألوان قتيوة في دلالتها الفنية ، لكن اكتشافه اختيارات الشاعر تجسد أبعداً عميقة غالية العمق ، تتجاوز مجرد التشكيلات الحسية . ولنتنظر في صورة حصاته وقد انتصر في معركة الصيد ، وأقبل للمركة تغطي صدره بالدماء الحمراء :

كأن دماء المهاديات يستحمره

عصافرة حشاه بشيب مفرق

فلو أراد الشاعر أجزاء اللون كظاهرة مجردة لا اختيار إجراء للشاعرية على نحو آخر يفتقر له هدفه ، فالوردة قد تكون أسب لونا في هذا السياق ، لكن الذيلية الشخصية للشاعر حققت أبعداً نفسية بأن جمعت بين متقابلين نفسيين على صعيد واحد ، فلا شك أن الدماء تمثل الحياة بكل تدفقها ، كما تمثل غلبتها في موقف مضيق بها ، كموقف الصيد ، والانتصار على الفريسة . ولكن في المقابل يأن الشوب المصبرغ بالحناء كمتعلل هذه الحياة ، يبرز بولور التحمل والفتنة ؛ وهي بولور لن توقفها عملية النمو بصير الحياة .

(٦)

من هذا العرض قد يتضح أن عالم الألوان لا يتصل من العالم الشرى لأمرى القيس ، حيث تجلت مظاهر التوحيد بينها داخل نسج الصياغة في الديوان ، ثم اتصال ذلك كله بالواقع اتصالاً غنياً ينسج فيه الشاعر من الرؤية للظلمة إلى رؤية خاصة بعيد فيها خلق هذا الواقع خلقاً جديداً يجعله متسبباً إليه دون سواه .

واكتناه عناصر اللون قد ساعد - بالاشك - على استيعاب كثير من هذا الحلقى الفني ، ولك مغالطه ، على الرغم من انضغاطها للتصور الكلى لتجليات الألوان عند الشاعر . وهذا كله جعل المستخلصات تتوارد أمام المدرس ، كاشفة عالم الشاعر كشفاً باهراً ، وخاصة توحيد الجزئيات داخل الكلى . فالمرأة - ضد امرئ القيس - عالم قائم بذاته ، وكذلك الحمار ، والفارس ، والمطر ، لكن قلعها بلانها لم يمنع من تواصلها الذى يكاد يصل إلى نوع من التوحد ، وهو توحد إن دل على شيء فإنما يدل على حقيقة وجودية تبرز من خلالها الذات الشاعرية في كل جزئيات الديوان ، أو على الأقل في معظمه .

الهوامش

(١٥) القية : الحمر للباقة بلال .

(١٦) امرؤ القيس : ٥٨ .

(١٧) السابق : ٨١ .

(١٨-١٩) امرؤ القيس : حراف - شعر - دار كرم بدمشق : ٧٦ ، ٣٥ ،

١٣٦ ، ١٤٤ ، ٨٤ ، ٥٨ ، ١٣٦ ، ١٠٦ ، ١٤٦ ، ١١٠ ، ٩١ ،

٢٥ ، ١٠٤ ، ١٣٤ على الترتيب .

(١٨) الأساطير العربية قبل الإسلام - د. محمد عبد المطلب - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ١١٢ .
(١٩ - ٧٨) السابق : مسروق القيس : ١٧٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٧٦ ، ٩٩ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٥٥ ، ٦٩ ، ١٤٨ ، ١٢٧ ، ٨٥ ، ١٠٦ ، ٤٤ ، ٢٧ ، ١٤٤ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٠٧ ، ٣٨ ، ٣٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٣٧ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٢٤ ، ٩٦ ، ٢٩ ، ٨٠ ، ١٠٨ ، ٧١ ، ١٤٥ ، ٩٣ ، ٩٠ ، ١٣٦ ، ٥١ ، ١١٤ ، ٢٠ ، ١٤٣ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ٣٧ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٧٨ ، ٧٢ ، ٢٢

٤٤ ، ١٢٠ ، ١٤٣ ، ١٠٢ ، ٢٧ ، ١٣٦ ، ١٣٢ على الترتيب .
(٧٩) انظر مواهب الفتاح في شرح تلخيص الفتاح - أبو يعقوب الفراء - عيسى الياقيني المجلس بمصر : ٢٩٣/٤ .
(٨٠ - ٨٩) مسروق القيس : ٧٣ ، ١٠٩ ، ١٠٠ ، ٥١ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٤٥ ، ٧٦ ، ٨٨ ، ٧٨ على الترتيب .
(٩٠) اللوشح - للرياض - للطبعة السلفية - الطبعة الأولى - القاهرة ١٣٤٣ هـ : ٣٠ ، ٣١ .

يحيى الرخاوى الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع

حاويا لما هو أصغر فاصسر : كل ذلك مُضمن في دورات هيراركية - متناغمة التلويب والدوائر - ديالكتيكية الحركة ، من خلال الإيقاع الحيوى الدورى على كل المستويات . ويستيع ذلك أن يظل التركيب البشرى في حالة حركة متغلوبة ، تشمل في أحد أطوارها تفكيكا ، يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أهل ، وذلك بتواصل تمثيل المعلومات للوروة والمكتسبة^(١) ، فمثلا تدريجيا متصاعدا من خلال دورات الاستيعاب والبسط ؛ وهذا هو الإبداع الذى يظهر في صورة المختلفة ، بحسب اللغة المستعملة والنتاج الظاهر . ويشمل مفهوم « النمو » للتصل في دوراته الإيجابية ، تواصل الإبداع على المستوى الفرعى ، كما يظل الحلم إبداعا بيولوجيا آخر على مستوى الدورة اليوليدية Circadian . وأخيرا ، فإن النتاج الإبداعي (وأحد صوره الإبداع الأسمى) هو الصورة المحورة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعى والإرادة .

وأرجو ألا يتزعج القارىء الأدب من هذا التركيز الاضطرابى ، لو من إصمام كلمات مثل المنع والإيقاع الحيوى ، في حديث عن التقدير والإبداع ؛ ذلك أن المنع بأعقد ما وصل إليه تركيبى ووظيفيا هو للسلوك عن كل نتاج إبداعي ، سواء أكان استمرارا في غوغخلق ، أم حلما معززا متغلوبا ، أم جنونا مقتجيا ، أم سُلفا مُعززا . وما اضطرون إلى هذا التدخل إلا أن بدائى هي الحلم ، والتحدى للخلق في وجودها هو التوفيق بين معطيات معامل الأحلام الأحدث (ولجنة أساسا على تسجيل إيقاع المنع أثناء النوم) ، وبين الحلم بوصفه ظاهرة نفسية ، لما لفتها الخاصة ، شغلت النفس والتضيق صير التاريخ محتواها ودلالاتها .

ويتناول المنع معلوماته (عزاه/تركيبه/قواته .. الخ) بطرق متعددة لاجمال تضليلها . وسأكتفى بالإشارة إلى أن تنظيم نشاط الحلم من جانب ، ونشاط الإبداع من جانب آخر ، هما بعض - إن لم يكنوا أهم - طرق هذا التناوب ، فلحلم يحل محل بالنظام أن يعيد التنظيم ، ويحكم التناغم ، ويعزز التعلم ، في حالة من الوعى^(٢)

١ - حركة الإبداع الذاتى ونواحيه :

١ - ١ مطلق الدراسة :

قد يكون من التزهد المريب أن أسهل هذه الدراسة ، بتحديد للتعلق الذى أكتب منه ، هنا ، حالا ، بعد أن استقرت على هذه المجلة المدرسة ، وتغلبدت نوعية كاتبها ، وعودت منهجها ، ولكن قد يكون ذلك ألزم ما يكون للأسباب نفسها . فلك أن أقدم هذه الدراسة من مطلق شخصى خبرائى^(٣) أساسا . وتحدد لبعاد هذا المطلق من عمارسى لفن اللام Art of Healing ، أو ما أسميته فن المواكبة العلاجية^(٤) ؛ ومن محاولات الإبداعية للتواضعة في مجالات النص ، وقرض الشعر ، والتخيل في علم السيكيوفيلوجى ؛ ومن موقف البسيط بوصفى إنسانا « يعلم » ، ويتعلم ، ويقرأ أحيانا بحروف مكتوبة ، ما قد يسمى نقدا .

١ - ٢ الإبداعية الحيوية .

وقد يكون مناسباً في البداية ، أن أشير في صجالة إلى المطلق البيولوجى^(٥) ، الذى أتناول من خلاله ظاهرى : الحلم والإبداع معا ؛ حيث تمثل ظاهرة تناغم الإبداعية الحيوية Bio - Rhythm^(٦) المنحد من الجزء إلى الكون الأعظم ، نقطة ارتكازه الأساسية ، وتقع الظاهرة البشرية في موقع متوسط حل هذا المدرج ، حيث تعد ظاهرة حيوية نابضة ، تمثل كونا أصغر متداخلا فيها هو أعظم من أكون ،

(البديل) التشط . والإبداع يقوم بالحلولة نفسها ، إلا أنه ليس دوريا بالضرورة ، كما أنه يتم بقصد لإدراك بشكل ما ، وفي حالة « وصى فاتق » .

الحلم بتسط *Unfolding* دورى متساوب ، والإبداع بسط إرادي ولا فى ، والتجربون بسط تفهوى متجرب .

٢ - الحلم : إبداع الشخص العادى .

يتواتر الحديث عن الحلم ، فى سياق النقد ، بشكل وصل إلى أن يطلق اسم : « الألب الحلم »^(١٧) على بعض أشكال الألب . وقد بلغت الثقة بين مستعملون هذا التشبيه درجة توحى بأن التشبيه به (الحلم) هو ظاهرة واضحة للعالم ، تسمح هذا القياس السهل ؛ فهل هذا صحيح ؟ أحسب أن الأمر يحتاج إلى مراجعة . ولنبداً - كالعادة - بفرويد .

٢ - ١ فرويد بين « تفسير الأحلام » و « السيرة الذاتية » :

مازال كتاب تفسير الأحلام لفرويد^(١٨) يمثل أساسا لكثير من محاولات فهم الحلم وتفسيره . ولا شك أنه عمل رائد جيد ، ربما لفرض آخر غير ما استعمل فيه ، ولسبب آخر غير ما شاع عنه ، فقد عاظم فيه فرويد ، بتعريفه نفسه - بدرجته ما - بما أضاف إلى رصيد شجاعته الكثير . ويتصلف قيمة هذا العمل - حثى - إذا أخذناه بوصفه إبداعا شاعرا واعتراقات قاص (وهذا ما حاول فرويد نقبه طوال الوقت)^(١٩) . غير أن فرويد قد جعل من « نظريته » وصية على أحواله وتدابيره ، فلما به يعمل الحلم الظاهر غريبا وإغشاء ، ويحول الحلم الكامن رغبة وإحباطا ، فيعارضه - ككل يونج - إذ يعد الحلم كشفا لا إخفاء ، وإذا بانحس الحلم الظاهر - بلغت الحافة - مكملا لحمة البقطة على طريق التكامل الفردي و « الفرد » *Individuation*^(٢٠) ، ولكن يفتقر الإنسان (مثل غيرها) ، على أن الحلم « لعة » .

٢ - ٢ الصلصة :

منذ انتشر استعمال رسام المخ الكهربائى ومعالجة الأحلام بتضخ فيسولوجيا . وقد كان لاكتشاف ظهور النشاط الحالم بإيقاع حصى منظم (٢٠ دقيقة كل ٩٠ دقيقة أثناء النوم) ، ولجلب الحرمان من النوم ، ومن الحلم ، أثر الصلصة المنبثة على المفسرين والمحللين^(٢١) . ومن أهم ما قلبه هذا الاكتشاف أن الحلم يحدث حتما ، سواء تذكرناه وسكبناه ، أو لا ، وأن الحلم ليس حراما للنوم كما قال فرويد^(٢٢) ، بل لعل النوم هو عوالم الحلم ؛ أى أننا لا نعلم لنحافظ على استمرار نومنا ، وإلا نحن ننام لكي نتاح لنا فرصة أن نعلم . وأخيرا فإن للنشاط الحالم وظيفة تنظيمية ، تمنحزمة تعليمية^(٢٣) ، بشكل أوبأخر . وقد أتت هذه الصلصة للعرقية (بل الثورة) إلى إعمال عتوى الحلم بشكل أوبأخر ، لدرجة عززت الاتجاه الميكانيكى الكيميائى (لا البيولوجى النفسى) ، للتصالح مع الإنسان المرغى (ومن ثم : السليم) ، وكان هذا من أنصار المصاحفات لواجل من أعظم الاكتشافات .

٢ - ٣ المازق :

فلذا سلطنا بالمعطيات الفسيولوجية للنشاط الحالم ، ثم أقررنا ، فى

الوقت نفسه ، بخبرة الناس ، والمبدعين ، والمفسرين ، فلا بد من حل يخرجنا من هذا المازق . وأخشى أن يكون فى الحل الذى أقمته من خلال هذه الدراسة صلصة جديدة ، بشكل أوبأخر ، فليكموها :

لا مفر من أن نفترض أن ظاهرة الحلم المتسجلة ، فيسولوجيا ، هي النشاط الحالم الخيوى المتتابع مع نشاط البقطة من ناحية ، ونشاط (أو وانشطاء) بقية النوم من ناحية أخرى . وهذا النشاط الحالم يقوم بتحريك الكيانات الداخلية ، وقلقة المعلومات التى لم تتمثل تماما ، وتفكيك البنية التى لم تستقر . كل ذلك ينفذ إلى درجة أكبر من التوازن والتكامل والتشطل والامتصاص . ويتكرر هذا النشاط إيقاعيا ، فى محاولة دائية لاستكمال مهمة التوازن والنمو البيولوجى ، (التى لا تستكمل أبداً ومداوات الحياة ثوبا مستمرا) . ولو إيقطنا النائم فى أثناء هذا التنشيط الإيقاعى ، فلهذا سبواجه - وهو يستيقظ - نتاج هذا الحكم الخلال من تحريك مفردات المخ وكياناته ومعتراه وتركيبه . فإذا حاول - رعا فى جزء من ثاقية - أن يحكيها ، فعليه أن يؤلف بين ما يستطيع منها ، وبالطريقة المنحاة ، ما يمكن أن ينفذ إلى آخر ، أو يسجله . ويدعى أن التأليف الذى سيتم (قبل التسجيل) - فى جزء من ثاقية - لابد أن يتم بطريقة غير طريقة التفكير والتأليف فى أثناء البقطة ، وسيكون الناتج هو هذه الصورة المكشوفة للتداخلة ، مما يحمل من سرعة نقل ، وتوليد للزمن (انظر بعد) ، أو عكسه ، أو تقطيعه .

وفى هذه المرحلة من المحاولة يمكن أن أقدم الفرض بالصورة التالية :

« إن عملية التنشيط ، والفلقلة والتفكيك ، بما يترتب عليها مؤثقا من ترابط عشوائى ، ومكس للزمن وتوليد . . . الخ - هذه العملية الناتجة عن النشاط الإيقاعى للسجل برسام المخ ، ليست هي الحلم كما نسمعه ، وإنما هي اللورد لفة الحلم ومفرداته . أما الحلم المحكى (ونفترض أنه يحدث فى أثناء الاستيقاظ لا قبله) فهو نتاج عملية إيداعية حائلة السرعة ، تتم فى بعض الثاقية ، أو فى بضع ثواني^(٢٤) ، فى حالة من الوعى ، لا هي وصى الحالم ، ولا هي وصى البقطة . ووظيفة « التذكر » - فى المحكى - هي رصد هذا الإبداع الفائق السرعة وبسطه ، على مساحة تصالح للمحكى أو التسجيل . »

٢ - ٤ مستويات الحلم :

وأتوقف قليلا ، لاعتذر للأديب والشاعر والنائد ، والفاربه بعمه ، لإصعاقه فى هذا كله ؛ إلا أن أطالب منه أن يصبر على حقى يحكم على ضرورة هذه اللقطة وأهمية هذا الفرض فى التثبيطات المقترحة لقراءة الحلم والنص الألبى . وأمل أن أحقق مزيدا من الإيضاح لو أن قدمت للأراحل (المستويات) التى يمر بها الحلم المحكى ، من أول التنشيط الفسيولوجى ، وحتى حكاياته (حليا) قصصيا ، أو صورة شعرية ؛ فهناك الظاهرة الأساسية ، التى تتمثل فى التنشيط الإيقاعى بالتساوب ، الذى يسجل تحت ما يسمى REM (تحسس)^(٢٥) ، وهو الحلم بمعناه الفسيولوجى ، وفيها يتم التحريك ، والفلقلة ، والتشطل ، والمعلومات والكيانات الكونية للذات (المخ) ، تعلقاً للتأليف ، والتشطل ، والتعزيز . وهذا المستوى البدئى إنما يمثل حدة التنشيط العوروى . ويدعى أن عتوى هذا المستوى لا يظهر أصلا مكملا فى وصى البقطة ؛ فهو أبعد عن أن

وجرة أمانة النقل بالتوليف المباشر ، لا بالترجمة ، ومدى القدرة على ذلك . وكل هذا مرتبط بالمعابر الخفية اللامنة في لحظة بذاتها ، وبالوقت الواقع بين مواجهة التشبيط وعملية التسجيل . وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوي الأخير (الحلم بالتأليف) ، إلى مستويات فرعية ، على الوجه التالي :

— الحلم شديد التكثيف ، سريع التقلبات ، متعدد الطبقات ، وأهم العلاقات ، وهو الأقرب إلى الحلم بالمقلد ، ومن ثم الحلم بالقوة ، وفعل الإبداع فيه قوى وصادق ، لأنه ليس تصويراً بسيطاً ، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاءً سلبياً ، بل هي إحاطة لامة لتناقضات مواجهة ، في إطار مسئولية الوعي ، دون حاجة إلى ترجمة وصية إلى لغة البقطة .

— على ذلك الحلم المركز ، أو الحلم اللقطة : Shot ، ويصاحبه مفهوماً بعض الشيء أن شدة قصره خففت من التقلبات والتكثيف ، بلوحة جسته ، في حدود زمنية ، متمسكاً ببعض الشيء .

— ثم يتدرج الأمر رويداً رويداً ، فتلط جرة التناثر ، وسرعة التقلبات وشدة التكثيف ، لحساب سلسلة الأحداث ، وتنسيق الحوار ، والتفكير المصلي « حل للمشاكل » . ويمكن أن تدرج هنا درجات متصلة ، بحسب النسب المختلفة .

— ثم يتجه الطيف إلى الحلم الزيف (الحلم الاحلام) ، وهو الحلم الذي ليس له علاقة أصلاً ، بالتشبيط الحال ، ومن ثم بالذات الفككة المستترة ، وهو استبدال مطلق ، بتأثير الخيال البقطة ، بالحلم الحقيقى ، حكاية منسوجة من وعى مُشَقَّق dissociated consciousness وهو ألبى برعى البقطة من حيث قوانين تفكيره ، وعنوى مادته ، وغاية نشاطه ، ولكنه مواز للوعى الظاهر ، ومتفصل عنه ، اللهم إلا في استعمال جهازى التفكير والتصير . وقد تقابل هذا النوع من الأحلام ، عندما نوظف التناثر في فترة النوم غير الحلم (نبحس) NREM ، فنجد يمكن حلاً يقال عنه إنه « مثل — التفكير المفهومي في البقطة »^(١٦) ، ويقصدون أنه مرتب منطقي ، مسلسل ، واضح . وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن مثل هذا الحلم حين أوقف لم تكن في مواجهته مادة مفككة متزاحة متحركة أصلاً ، وبالتالي لم تتحرك العين بسرعة تبنيها ، فالتشبيط وعى البقطة ونسج ما يتلادم مع شبه الواعى ، مثلما نمود .

٢ — الحلم نشاط معرفى Cognitive^(١٧) (تفكيرى / إيداعى) :

وإننا لا أحب هذا الوصف ، لكن لا مفر من استعماله ، على نغى أن الحلم مجرد تفرغ دوافعى ، أو أنفعال مره ، أو إدراك سلبى . ذلك كله قد نوقش في التراث بتفصيل مسهب ، ولا أجد مبرراً الرصد هنا . وما يمحى في هذا الصدد هو تأكيد أن هذا النشاط التفكيرى ليس نشاطاً بذاتها ، كما ذهب فرويد إلى القول به ، أى أنه لا يستعمل العمليات الأولية فحسب ، بل تلك العمليات التى تغلب على تفكير الطفل ، والمجنون ، والشخص البدائى (كما يزعمون) ، بدلا من العمليات الثانوية التى تصف تفكير الناضج المنطق (منطوق « أرسطو » لا « إيدون ديماروس »)^(١٨) ، بل إنى أرى أن الحلم كثيراً ما يستعمل « العمليات الثانوية » Tertiary Processes ، التى قال بها « أريتي » S. Arieti^(١٩) ، الخاصة بالإبداع ، حيث تؤلف بين

تتناوله قدرة الحكمى من حيث البدء ، فيظل وصلة لا يتعدى رصد النشاط الكهربى الدال عليه ، لكن آثاره التنظيمية ، والتشليمية ، والنشوية ، قائمة لا علة . ولابد أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللذين يمكن أن تواجههما ، لو استطاع الحال أن يرصد هذا المستوى ، وهكذا ، ويحكيه بدون (أو بإقل) قدر من التشبيل المرتبط والتأليف ، وقد تقابل مثل هذه الدرجة القصوى ، في بعض ما يسمى « الأحلام للمجنونة » Psychotic Dreams ، أو بعض حالات المبدعين القادرين على أمانة للمواجهة ، وتحمل التناقض ، بأقل قدر من الوصاية من جانب تفكير البقطة . ثم تتدرج في عملية البقطة نحو المستوى الذى يلتقط فيه الحلم بعض معالم المادة المستترة^(٢٠) ، كأنها مرحلة إدراك بصري فائق السرعة أيضاً .

لكن ما إن يحلول الحال الإسكيبا ، لإعلانها ، أو حكايتها ، أو تسجيلها (حتى لنفسه) حتى يؤلف منها ما يسمى « حلماً » كما شاع عند الناس والمفسرين . إذ في هذا المستوى الأخير هو الحلم الذى يقال إننا حلمناه ، والذى يزعم المفسرون أنه هو ما جرى أثناء النوم ، الأمر الذى تشكك في صحته حالا .

يمكننا ، إذن ، صياغة عملية الحلم في مراحل ثلاث أساسية ، هى :

- (أ) المرحلة الأولى : يتم فيها الحلم ، دون إمكان حكايته ، وهى ما نسميها : « الحلم بالقوة » .
- (ب) المرحلة الثانية : يخلق فيها « الرصد » على « التأليف » مع احتمال حكاية الحلم « هكذا » ، بقدر هائل من تناثره وتكثيفه ، ونسجها : « الحلم بالمقلد » .
- (ج) المرحلة الثالثة : هى المرحلة التى تسمى « حلماً » ، من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحال عادة ، ونسجها : « الحلم بالتأليف » .

على أن هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة ؛ لأن التأليف يختلف أصالة وتزييفا ، بحسب درجة وصاية نوع التفكير البقطة على عملية إيداع الحلم من المادة للنسج . ويقل جرة الإبداع الأعنف كلما اقتربت حكاية الحلم من اللغة المعايية والتسلسل المعادى ، حتى تصل بعض الأحلام إلى حد ألا تكون لها علاقة أصلاً مع النشاط الحال . وكأننا يمكن أن نتصور تدرجاً لإبداع الحلم ، يبدأ في أقصى ناحية من فرض نظرى يقول : إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحال كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى المعادى) ، ليحكيها على أنها الحلم ، ويتجهى في أقصى الناحية الأخرى ، بفرض أن اللغة اللبنة سوف تختص تماماً من وعى البقطة ، وتحل عليها مادة مزينة تماماً (وأغنى بها الأحلام البسيطة المفسرة ، والمراكبة مباشرة لأحداث البقطة ، وبلمتها) . ولا يبرجد على أقصى للدرج من الناحيتين إيداع أصلاً ، لا في التصور المباشر (المستعمل عملياً) ولا في التزييف المطلق ، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تشبيط ، ورواية تنجده ، ثم التأليف منه « مباشرة » ، (وشكأن بين كيان متحرك حقيقى جسم ، وصورة مستعدة ذات بعد واحد)^(٢١) . وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصويتين ، هو نوع من الإبداع ، الذى تختلف درجات أصالته باختلاف قدر تحمل المواجهة الغائرة لكل المستنار « معاً » ،

وهكذا ، من حيث هو كيان دال قائم بذاته ، قادر على التشكيل الحر حتى لو لم يعد ما فهم . وهذا الإنكار إذاً يعن قدرًا هائلًا من التحيز للرمز « القهوي » ، على حساب « الحلو المائل » ، الأمر الذي حلول الشعر أن يعد له ويرد عليه ، حتى وصل إلى ما سمي به « الشعر المائل » Concrete Poetry . حل أن هذا الفرض المطروح هنا يجعل الصور المتاحة لتكليف الحلم ليست « صوراً » ، بل وأيضاً هي : كيانات متحركة مشحونة (انظر بعد في علاقة هذا مفهوم الرواقسية) . ونحن نقف بذلك أن الحلم لكي « يقول » فإنه يتحتم عليه أن يقلب « الأفكار » إلى « هلاوس » ، لتكون صوراً (ومن ثم نرفض أن يفعل التفسير المنكس : يقلب الحلاوس أفكاراً ومفاهيم) . لا ، هذا لا يحدث في الحلم الحلم ، حيث الصور هي كيانات قائمة ، هي الأصل . وقد أسهمت الإبحاث الفسيولوجية للأحداث في تأكيد الطبيعة الأولية للصور للنشظة في الحلم ، حتى أسمت النشاط الحلم (النوم الحلم) : « نوم حركة العين السريعة » (نرجس) ، من حيث إن العين تتحرك بسرعة فائقة ، كأنها تتابع حشداً هائلاً من الصور المتحركة ، أمهما . ولكن علينا ألا نضاهي في الحماسة حق الصورة في اللؤلؤ تجسيدا عينايا في الحلم ، (وإن كان لذلك ما يؤكده في تسجيل الأحلام بالرسوم)^(٣٣) ، لأننا عاقد نتكلم عن لغة الحلم للحكي (وليس الحلم بالقوة) . وصعيلة نقل الحلم من معانيه حركة كيانات إلى مسرح ، إلى قصة تحكي بلغات ، لا بد أن نقلب بعض الصور ، هذا إلى مفاهيم ، فتدخل الصور « كما هي » بالصورة الرمز . وهذا الخلط والتكثيف بين ما هو صورة فعلية وما هو ترميز نشط Active Concretization مفهوم ، هو من الأمور التي تصعب من فهم لغة الحلم .

٢ - الزمن في الحلم :

لا بد أن نفرق بين « زمن الحلم » (الزمن الذي يستغرقه الحلم فعلا ، ثم كما تصوره روايته) وبين « الزمن في الحلم » . ونعني بالآخر العلاقات الزمنية والفواصل بين الأحداث . ونلاحظ أن تسجيل الزمن في الحلم يأخذ كل الاحتمالات الممكنة ، فنعلمنا : الزمن « الدائري » ، و « المتقطع » ، و « الثابت » (لنتوقف) ، و « المنكس » ، و « المتداخل » ، وذلك في مقابل الزمن « التسلسل » المتتابع في اليقظة . ويرجع هذا إلى أن الزمن ، في الحلم ، يصبح مكانا لا زماتا ، لأن الزمن علاقة بين حدثين ، ويقع الحدثان (فأكثر) في اليقظة في تتابع ، فيتمدد الزمن طويلا . أما في الحلم ، ومع التنشيط باليسط الإيقاعي ، فإن الأحداث (الكيانات / للمعلومات) تتحرك « معا » ، ثم تنشئ علاقات مستعرضة بسهولة لا يمرت فيها التتابع التسلسل ، الذي يؤلف الزمن في اليقظة . ومن هنا تأتي علاقة ، وكل علاقة ، محتملة . ويتحدد طول الزمن بمدى سهولة أو صعوبة عملية التوصليل في الترابط بين معلومة ومعلومة (حدث وحدث) ، أو بين أي جزئية وأخرى . وهكذا يمكن للمعلومات أن تتبادر وتتقلب ، وتتداخل ، بحيث يصبح من السهل أن نتخزل القرون في جزء من الثانية ، وأن تمتد الثانية إلى عقود من الزمان بحسب سرعة التوصليل ، كما يمكن للمستقبل أن يبدو قبل الحاضر ، ويكاد لا يكون ثمة ماضٍ أصلا ، وكل ذلك مؤسس على أن الترابط بين الأحداث أصبح مكانيا ، مستعرضا ، كئيبا

العمليات الأولية والثابتة في ولأف أهل . وقد أعلن مثل ذلك « ديستيفسكي » نصا : « . . تتميز الأحلام بيروزي قري ، وشدة غارقة ، وتتميز كذلك بشبه كبير مع الواقع ، قد يكون مجموع اللوحة عيبا شافا ، ولكن الإطار ، ويجعل تسلسل التصور يكونوا في الوقت نفسه ، على درجة عالية من المنطقية ، ويشتمل على تفاصيل مرفعة جدا ، تفاصيل غير متوقفة ، تبلغ من حسن اللامعة في كمال المجموع أن الحالم لا يستطيع أن يتذكرها في حالة اليقظة ، ولو كان فنانا كبيرا » مثل « بوشكين » ، أو « تورجيف »^(٣٤) .

(وسوف أرجع إلى بعض ذلك عند التطبيق للمقارن) .

إنه ، فالحلم ليس غملا عشوائيا ، وإنما هو إبداع له ظروفه الخاصة ، وسرعته الخاصة ، كما أن احتمالات تشويبه وتسطيحه متعددة .

٢ - لغة الحلم (أبجديته) ، وظروف إبداعه ، ولفته :

كرنا كثيرا الحديث عن صور متحركة ، وكيانات مقلقة نشطة ، وتفكيك ، وتناثر ، ومستويات ، وتداخل ، وأن هذا كله هو للادة التي ينسج منها الحالم موضوعو إبداعه (اللهم إلا الأحلام للزفة والبديلة من الأحلام الحقيقية أو الحلفة في حالة النوم العادي / غير الحلم) . وهنا يجدر بنا أن نؤكد تمتد الكيانات (لا الأجزاء) في وحلة الوجود البشري^(٣٥) ، كما تؤكد طبيعة للمعلوم^(٣٦) ، بما هي كيان مستقل (جسم غريب تختزل) ، ومشروع تمثل قائم على إلى التناثر في التركيب الأشمل ، وحركتها بين هذا وذلك . والتنشيط الدورى في طور اليسط بالذات إذا بفعل هذه الكيانات ، ويقصر المعلومات التي لم تمثل تماما هدف استكمال سمها إلى الانتماج الفاع ، فيصيح للمخ في هذا الطور علا. يخرج بالناس ، والمفاهيم ، والأجزاء ، والحروف ، واللفظ . ولا يتوقف التحريك على المعلومات المكتسبة بالهجرة ، بل تمتد أيضا إلى للمعلومات الموروثة من تاريخ الفرد ، بل النوع ، فتصبح كل هذه للادة في متناول مستوى ما من وهي الحالم في أثناء عملية الاستيقاظ (ثم لو لم يتم) .

ويختلف كل شخص عن الآخر في قدرته على التوصليل مع هذه للادة الملائمة أمها (لا المتغيرة !) . وذلك باختلاف قدر التوصليل مع الفاعل (بمعنى القبول للتوصليل ، لا التسوية : الحال الوسط) . والقدرة على قبول لغة أخرى دون الإسراع بترجمتها إلى اللغة السائدة ، وكذلك (على الجانب الآخر) ، باختلاف نوع للادة للثارة ، ومدى عمقها في تاريخ الشخص أو تاريخ النوع ، ومدى ما يشبه هذا أو ذلك من تعقيد لتماشك ذات الحالم الكلية ، لو أنه سمح لها بالتزل في وعيه « هكذا » ، أو بقدر غشيل من التحوير ، دون ترجمة جلمزة .

ويجبرنا هذا إلى الحديث عن « لغة الحلم » التي تختلف حوالها المنسرون والحالون جميعا . ولكنهم اتفقوا بشكل أو بآخر ، على أن ثمة لغة (ذاكرين طوال الوقت أن اللغة غير الكلام) ، غائبة بنية ، والكلام بعض مظاهرها . وقد كاد الاتفاق يتعد على أن لغة الحلم هي لغة مصورة ، لها نوعها وبلاغتها الخاصة ، وأنه يمكن حل لغتها بجهود منظم .

وهنا لا بد أن نتار قضية خطيرة قلما (سنرجع إليها - بشكل ما - في الحديث عن الشعر) ، وهي قضية إنكار حق « الصورة » في اللؤلؤ

وأهم ما يعتني هنا هو أن وجه الشبه يزداد كلما اقتربنا من بداية العمليات : بداية الحلم ، وبداية الجنون ، أو بتعبير أدق ، كلما اقتربنا من عمق المستوى الأول لنشاط كل منها ، ثم يظهر الاختلاف شيئاً فشيئاً ، مع تقدمنا إلى المستويات التالية (انظر جدول ١) . على أن غلبة « السلبية » و«خفية» (تأخفاً) في حالة الجنون ، وغلبة « الإيجابية » في حالة الحلم ، لا يعني بالضرورة أن الجنون كله تنافر وحرمة وانسحاب ، أو أن الحلم كله إبداع وولاف وفخ ، فقد يتبدل المسار في الأول ، في أية لحظة ، تلقائياً ، أو بتدخل علاجي تكامل ، كما قد لا يبدو الحلم أن يكون نشاطاً ذاتياً منفصلاً يفرغ الطلقة ، ويحافظ على توازن هش في عمله ، أي يتقن طبيعة التركيب القائم الثابت ، دون غلو وإبداع .

أما الإبداع ، فهو يشترك معها في البداية أيضاً (للمستويات الأولى) ، ولكنه يختلف مساره ، ونتاجه ، مع اختلاف نوع الوعي وتكامل مستواه ، واتساع للشعورية ، واتجاه الغائية ، وفعل الإرادة ، وأخير ، الطبيعة الولاية للنتائج وتأثيره . وهذا ما سندعو إليه في الجزء الثالث من الدراسة .

٢ - ١٠ الخلاصة :

وقد يكون مناسباً لجهة اللغة وطبيعة الدراسة ، أن نوزج في خطوط عامة ما توصلنا إليه ، حتى الآن ، بما يسمح بالمقارنة إذا انتقلنا إلى الجزء التالي :

١ - إن للتح البشري ، والوجود البشري ، من أبسط المستوى داخل الحوي (بما يشمل شغل البروتينات) ، في حالة إيقاع ناضج مستمر ، تنظيم تحريك ، والمحافظة على دفع محمود . والحلم والجنون والإبداع هي بعض مظاهر هذه النوايا الخفية التطورية (أساساً) .

٢ - إن ما يمكن من عتري الحلم ليس هو النشاط الحلم ، كما أنه ليس ظاهرة « نومية » تماماً ، بل هو جرعة إبداع مكثف نبع . وهو يتجلى على مرحلتين (درجتين من درجات الوعي) : مرحلة التقاطع - نذكره - (وفي الواقع أنها - جزئياً - عملية تحليلية في الذاكرة) ، ثم مرحلة روايته أو تسجيله (وفي الواقع أنها مرحلة إعادة تحليلية ومراسية) .

٣ - إن العمليات الخفية ، من مسالك الأحلام ، لا تترك بصور خاص لدوافع الحلم ، بمعنى تحقيق رغبة ، أو تعويض نقص ، إذ إنها تفتح الباب لفهم أعمق لطبيعة تفاعلات الإيقاع من جهة ، ودور الوعي والأداة المعرفية في تخليق بعض مظاهر الإبداع من خلال هذه التفاعلات الخفية من جهة أخرى .

٤ - إن لغة الحلم ليست كلاماً ناتجاً من بنية لغوية واسعة ، ولا هي لغة مصورة لا بد من إعادتها إلى مفاهيمها الفكرية ليتمكن شرحها بالأداة اللغوية ، ولا هي نتاج العمليات الأولية ؛ لكنها لغة حيوية جديدة ، متجددة ، يتخلط فيها العيان بالمجرد ، وتتكتف فيها القدرات المتترعة ، فتقوم صياغة الحلم الإبداعية بترتيبها بالقدر الممكن لروايتها . لذلك تختلف جرعة الأصالة في رواية الحلم بقدر ما يتحمل الحلم للوعي من عبث وفساد ، وما يتجنى من

اتفاق ، وليس زمانياً طولياً متتابعاً بالضرورة . ويتناسب عمق الحلم المحكي ، وعدم تزييفه ، مع قدر ما يظهر فيه من قلب الزمان إلى للكان بالصورة السالمة الذكر . وهذا القلب من البعد الطولي للزمن ، إلى البعد العرضي للعلاقات ، هو الذي يظهر بصورة أو بآخر في الرواية ، وكذلك الشعر (انظر بعد) .

٢ - ٨ وظيفة الحلم ، وشبهه التشويه ، وخطار التفسير :

قد لا تكون للحلم وظيفة محددة بالمعنى السيس للسلح ، إذ إنه لا يحدث « خصيصاً » لتحقيق رغبة ، أو لتفريغ طاقته ، فهو ظاهرة إيقاعية دورية حمية يفتي أن تسجلها ابتداءً ، دون أن تسارع بإسقاط تصوراتنا (وأماننا) عليها (كما يمكن أن يكون الإبداع أحياناً) . ومع ذلك ، فلذا نجشنا عن وظيفة الحلم يفتي أن يبدأ بوظيفة النشاط الحلم (الحلم بالوقرة) ، حيث أثبت تجارب الحرمان من الأحلام ، أو الأحلام تؤدي وظائف صمام الأمن ، والتفريغ ، وإعادة تدعيم « هارمونية » للمعلومات ، وكذلك التصلب : بمعنى تميز اللغة المكتسبة لتتأثر في طرفها إلى أن تصبح تحويراً في التركيب . كل ذلك يحدث حتى لو لم يعرف الحلم أنه حلم أصلاً ، ومن ثم فلا حكاية ولا تسجيل ولا تفريغ . أما وظيفة الحلم كما يبرهنه المعلم والمفسرون ، بمعنى الحلم للمعلن في الوعي ، فلها تبدأ من دلالة عملية القدرة على رواية الحلم ، حيث تعطين ابتداءً ، قدرة هذا الحلم على رؤية ما ليس كذلك ، ومن ثم من قرب خواصه بعضها من بعضها . هذا في حالة ما إذا كان الحلم صادراً من عمق كاف للقول بإيداعه ، لا تزييفه . وقد قد ما يكون الحلم إبداعاً أصلاً مستنداً من واقع داخل متحرك ، يكون تميز المعلومات في طريق تمثيلها لاستمرار التحو . أما إذا تمت رواية الحلم على حساب إبداع ناتج التنشيط ، حقيقة وفضلاً ، فإن ذلك لا بد أن يدرج في « ميكانيكيات » الدفاع ومظاهر الاختراب .

على أنه يفتي علينا أن نفرق بين تحكي الحلم ، ومحاولة تفسيره ؛ فإن مجرد المحكي (الإبداع) هو وظيفة لا تحتاج إلى تفسير ، بل إن التفسير قد يقدم أحياناً بدو سلب ، حين يخل مفهومنا شاملاً (أو متجزئاً) لمعقبة ما ، أو نظرية ما ، أو موقف « سيق » ، فلذا بالكشف للمرئي لما هو حلم يتوالى وسط أكوام المفاهيم التفسيرية والتفسيرية .

٢ - ٩ من الجنون والحلم :

تمهلت في بداية هذه الدراسة ألا أدخل في تفاصيل المقارنة مع الجنون . لذلك سأكتفي هنا بالإشارة إلى بعض أوجه الشبه والاختلاف ، بما يفيدنا في المقارنة الأساسية بين الحلم والإبداع فالجنون (بمعنى التنافر ، والاختراب ، واللغة الخاصة ، وضرب الزمن) هو أقرب ما يكون إلى المستوى الأعمق من الحلم (غير المزيف) الصادر في أثناء نوبة النوم المتقيض (نموس) ، إلا أنه في الجنون يحدث التنشيط في أثناء اليقظة ، فتقوم مادة الحلم المنشطة وهي اليقظة ، ملتصقة بروحها الخاص ، ويحدث التشوش والحلخل . فضلاً عن أن الظاهرة الإبداعية تحدث على مدى زمني يد بالشهور أو بالسنين ، وهو ما يشار إليه باسم الجنون الدوري (الذي هو عتري الأساس لكل الأنواع الأخرى) (٣٧) ، وفيه يتعمق البسط عشوائياً حتى يفتل الإيقاع ويتداخل الأدوار (في تبادل خلط) .

تناقص ، وما يستوعب من نتائج المحرك من المعلومات (الكيفيات) في كل اتجاه .

٥ - إن نشاط الحلم بالقوة ، يقع بوظيفة تعليمية تنظيمية ، كما أن نشاط الحلم المروى (حقيقة - لا السبيل تزييفا) هو إبداع فيج صديق الدلالة (في حالة السواء الناس) ، إذ يفضح عجلة النمو الذاتي ، ويعمق الوعى ، ويؤصل حركة التطور .

٦ - إن علاقة الحلم بالجنون بالإبداع هي علاقة مركبة ، حيث يجمع بينها منبع واحد ، ثم تفرقا ظروف طبقت التربة (الوعى : داخلها وخارجها) وطريقة تناول فيضها الدورى .

٧ - إن ظاهرة الحلم ، تمثل حتم الإبداع ، ونسبوية التنشيط ، وإطلاق الطاقة ، وحركة التناقص ، وقدرة الإبداع على غلظ الستويات .

٣ - علاقة الإبداع الأسمى (الشعر بخاصة) بظاهرة الحلم

٣ - ١ مستويات الإبداع :

لا أنسى هنا - ولا أستطيع - مراجعة نظريات الإبداع ، أو مناقشتها ، لكني سأحاول مباشرة أن أقدم بوجهة نظر تتناسب ما حولناه في تناول ظاهرة الحلم ، من حيث إن بعض مستوياته - إن لم يكن أغلبها - ليست إلا إبداعا مكثفا ختلا .

ولنبداً بالفرض أن الإبداع هو حتم حوى (بيولوجى) حيوانى (وجودى) ، وأن مظاهره في الفن والأدب وتشكيل النظم والحط والورن . . الخ ، ليست إلا مظاهر صوره الظاهرة والباطية بعد تتناسب وخارجيه ، لكنه - من ناحية أخرى - هو فعل يوس لكل الناس حل مستوى ما ، كما أنه أيضا حتم تطورى للنوع البشرى بشكل أو بآخر ، لذلك ننسب إذ تتابع مسار عمل الفرد (الإنسان) في دورات نموه وتفرقت تغيره الكيفى ، ونفس عليها نموه تاريخيا ، ثم نختزلها في دورات نموه وحلمه ، ثم نتأهدها في إنتاجه الإبداعى ، في الفن والأدب ، مثلا ، إما نواجه قارئنا علما له صور تطبيق مختلفة . وقد تكون في هذا التصميم القياسى خاطر جسمية - وهو كذلك - لكن البديل التجزئى أخطر ، وأصل . وفائدة المخاطرة بالتصميم القياسى هذا هي أننا قد ننسب من دراسة ظاهرة ، في مجال ما ، تسجيل دراستها - بسبب تكثيف الزمن أو امتدادها - في مجال آخر ، فدراسات - والتونجينا - (تاريخ تطور الفرد) ، مع المفارقات اللازمة (علم اللجنة للفرد . . . وعلم التشريح للفرد . . الخ) نتج لنا دراسة - فيلوجينيا - المستحيلة دراستها طوليا بداهة . كذلك فإن دراستنا للإبداع المارزى للحلم - حسبنا افترضنا - والمشارك منه في بعض صفاته ، قد تسمح لنا بدراسة خطوط الحلم الذى لا يستغرق سوى ثوان أو جزء من الثانية ، ومستوياته .

فلا مفر من المغامرة بالقياس ، ولو مرحليا .

أما أن الإبداع هو عملية طينية من صلب الحياة ، وقواتها ، فهذا ما تؤكده مشاهدات ، وسائر المظاهر البشرية - في تاريخها النومي والفردى ، ويضئ نتائجها المفرج عنها . وما سبق أن أشرنا إليه من طبيعة اللذة الحية : الإغناعية التوازية ، وبعض ما للمحا إلى في إبداع الحلم ، يشير بالضرورة إلى استمرار دورات التنشيط ،

فالتضخك ، فالتناقص ، فاحتمال التوليف للتصعيد . . . وهكذا . وإذا كان الحلم هو الإبداع المكثف - ينتج مترك أو بدونه - فإن تاريخ الفرد المعلى (إذا لم يجهض نموه) هو الإبداع للمدت دون نتائج متفصل عنه بالضرورة . وبين هذا وذاك ، نجد نتاج الإبداع للمسجل بأصوات الفن ، والأدب والعلم ، ولغاتها ، تختلف وحدته الزمنية ، ونوع عطائه ، وكما يختلف الظروف التاريخية ، والفرض المتاحة . على أن الإبداع على كل المستويات إما ينسج من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية ، التي تسمح باستيعاب التنشيط الدورى (بل باستدعائه لاستيعابه) ، إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعى ، ومتناقضات الوجود الدلغنى والحارجى « معا » ، وذلك بطريقة جدلية (ديالكتيكية) تلحق الجديد في كل مجال بحسبه .

ويدها من هنا ، سوف أقصر حديثى على نوعين محليدين من الإبداع الأسمى : هما : « الشعر » و « فن القص » (السرواية بخاصة) . وسوف يختلف تناولى ، لكل منهما ، بما يتفق مع الغرض من هذه الدراسة . أما الرواية فهي تمتد زمانيا ، بما يتيح أن تستعمل الحلم في السياق الروائى ، أو أن تكون هي نفسها ، بعضها أو كلها ، حلما فائقا (سوجها) بقدر من الإرادة والوعى بما لا يحل بتشكيله الأساسى . - ومن ثم سوف يكون مدخل من باب الرواية هو في النظر في بعض ما يؤد من أحلام ، أو بعض ما تشترك فيه مع الأحلام ، وهو مدخل متواضع لا يلم مباشرة الفرض الأساسى من هذه الدراسة ، ولكنه قد يوضح ماعية الحلم من مطلق أدبى . أما الشعر ، فالأمر يختلف : فذلك أن الشعر هو الإبداع الأسمى المكثف ، والمركز ، لا ينسج درجة تكثيف الحلم ، وتتركزه ، وإنما ينسج غمطه ، ورويا نفس غايته . فمدخل من باب الشعر سوف يكون لتصنيفه كما صفت الحلم ، موازيا له ، وشارحا إليه بالقدر المانع .

إذن ، لنبدأ بالشعر :

٣ - ٢ الموقف الدائرى

لا بد أن أعان ، ابتداء ، أنى من موقف دائرى خرج ، حيث إنى أحاول أن أعرف ماعية الشعر ، وأبعده ، ومستوياته ، من خلال فروض فاضحة حول ماعية الحلم ، وأبعده ، ومستوياته . عليا بأن الأول (الشعر) أقرب تناول ، وأكثر تحديدا ، وأطول زمانا من الثانى (الحلم) بدرجة تسمح بالدراسة والفحص ، بل لى إلى أنه لو صنح الفرض القائل : « إن ظاهرة الشعر - بوصفه فعل الإبداع المكثف في أصعب مستوياته - إنما تمثل ظاهرة الحلم في وعى فائق » ، لكان تعرف الشعر هو الذى سيجعلنا ماعية الحلم ، وليس العكس . ولا بد أن أعترف أن هذا صحيح بشكل ما ، وقد خبرته شخصيا من حيث إنى أجتهد أحيانا في فعل « الشعر » ، كما أجرب كثيرا في خذت الحلم ، (فضلا عن مواكبي دائما لتجارب الجنون) . وقد حاولت في تقديمى للحلم أن أترجم معظم الوقت بما هو حلم مباشرة ، أى أجتهد في حدود ظاهرة الحلم ما أمكن ، غير أنى لا أستبد أن أكون طوال الوقت ، متأثرا بظاهرة الشعر ، والعكس صحيح ، فهل من سبيل للخروج من هذا المازق ؟

أتصور أن الأفضل ألا نخرج منه ، وإن نأمل أن يكون هذا

ما قيل عنه إنه كذلك) ليس كله كذلك . فلامفر من العودة إلى محاولة التقسيم والتبصير ، بدأ بالتراض أن ما ينتج تحت الشعر هو : العملية التي تستوعب طاقة تنشيط ، وتحريك ، فضحك مستويات الوحي ، ويفرط للملومات : في غمط يتميز بالإيقاع ، أو التصوير ، أو إعادة تخليق البنية الأساسية (أوليا جيميا) . وأداته هي التشكيل اللغوي أساسا (وليس غلما) . وهو يتم بدرجة من الإرادة والفرجة في وحي فائق .

ولا أحسب أن هذا تعريف مقترح ، لكنه مدخل متسع يسمح لنا بتضمين للمستويات المختلفة لهذا النشاط الأدبي . . معا .
ولنبدا بتجليد المستويات ، أسوة بما فعلنا في الجلم :

ثمة شعر لم يُقَلْ أصلا ، وهذا ما يقابل التنشيط المبني للداخل . فالخارج ، يمر سرعيا بمرحله الإبداعية الطبيعية ، من تفكير ، وتحريك ، فوالاد داخل ، دون أن يتمكن الشاعر من اللحاق به ، للإسكاجته ، وتسجيلها ، وتطويرها في صياغة معلنة . وهذا المستوى هو ما يسمى أحيانا : « القصيدة بالقوة » ، وهو الشعر الذي لم يُقَلْ . ويمكن أن نفترض أن كل قصيدة مُعلنة قد نبعت من هذا المستوى حيا ، الذي يبطل مستوى فرضيا أبدا ، لأن مجرد قول الشعر في شكل معلن ، أو مسجل ، ينتقل إلى مستوى آخر ، هو « القصيدة بالفعل » التي لا تتطابق حيا مع « القصيدة بالقوة » ، « كثيرا ما يجد المبدع نفسه في حالة حصار مبعث عدم التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل ، أي هي ما يُراد قوله ، وما يُقال (٣٧) » . وإن كنت أحترض على أن القصيدة بالقوة هي ما يُراد قوله (بالمعنى الظاهر) ، لأنها هي التنشيط فالتوليف الضابط الذي يبنى قوله ، والذي يضبط لغيره نفسه ، إذ يتوجه «بالإرادة» في - الأداة إلى الكشف الممكن ، لكنه عفاة (بل دائما) لا يتمكن من ذلك ، لأن ما يُقال - فعلا - ليس إلا نتاج للحولة اللاعبة ، لإرادة ما يُضخَّم ، لُصاغ ، فيضلم . ويعقد الفرق بين سرعة إيقاع بناء « القصيدة بالقوة » وسرعة إيقاع إخراجها ، يكون الفرق بين المستويين ، بما يصلحه من أم ولفظ مما الدائم عادة للاستمرار في محاولات لا تنهي من الإبداع المتواصل (في الأحوال النموذجية لاستمرار التطور) . ولعل بعض هذا هو ما عبر عنه ت. ص. : « ليويت ، بقوله : « لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشئ » الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله ، وبالطريقة التي لم يعد مهلا لقوله بها (٣٨) » . وكأن ما يقوله الشاعر - حيا - ليس هو ما كان ينبغي أن يقال ، أو ما كان يجدر به أن يقوله ، أو ما يؤثر حيا في طريقة قوله . وهذا المستوى قد يقابل مستوى «الحلم بالقوة» (انظر ٢ - ٤) الذي لا يمكن إظهاره كما هو ، والذي نستطيع بعضه ، أو أقله ، من الجلم بالفعل ، أو بالتأليف الذي رواه الخالم كما استطاع ، لا كما حدث . وسنقول «تقابل» فإني لا أهي تطبيقا بسلام من الأحوال ، لأن القصيدة بالقوة - لكي تسمى كذلك - لا بد أن تكون قصيدة بشروط الإبداع (يرغم أنها لم تُقَلْ) ، إذ لا بد أن تجز ، وترحب ، وتفكك ، وتغلف ، وتحوي ، وتتألف ، وتتألف ، فتجتمع ، لتعرب ، ثم تجمّع لتصمد ، ثم تجمّع ، لنم ، ثم تتفكك ، فتتصارع ، فتواجه ، فتضلع (تشملة (دون الالتزام بهذا الترتيب طبعا) ، ثم نقال أو لا نقال ، أعني أنه لا بد أن يرجع جانب البناء في النهاية ، كما لا بد من درجة من القصد (حتى إن لم يصل إلى

التداخل في ذلك ، هومن عوامل مشروعية التماس . ولكن معرفتنا لا هو شعر ، تعميقا لفرضنا لا هو حلم . ولكن العكس صحيحا ، دون محاولة دفاع يجتزل الوقت إلى مالا يحتمل .

٣ - الشعر والحلم .

لا أحسب أنه من المفيد أن نقاش ، بدايةً ، حدود تعريف ما هو شعر ، إذ يبدو أن بعض ما نهدف إليه هنا ، هو أن نصل إلى تلك ، أو إلى ما هو قريب منه . إذن ، فلنتصور أن كل ما قيل عنه إنه شعر فهو شعر ، حتى نرى .

ومع تذكر تحفظنا المبني (فقرة ٣ - ٢) دعونا نذكر ما ذهبنا إليه فيما هو حلم ، لنرى ما المشترك معه فيما هو شعر ، بصفة عامة :

الحلم إيقاع منظم (فسولوجيا) . . . والشعر (لوزون) كذلك (بخاصة العمودي منه) .

والحلم جرة مكثفة . . . والشعر الجهد كذلك .

والحلم تنشيط محرك . . . وكذلك الشعر .

والحلم لغة : حيائية / مفهومية : معاً . . . وبعض الشعر كذلك .
والشعر كالخلم - عند يونج - هو بديل لكشي ثوري لواقع داخل وخارجي يتحدى باستقراره وجوده .

والشعر - كالخلم - يتفرق واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج ، إذ يتحرك بوصفه فاعلية إبداعية في مدار التجاوز (٣٩) ، إلا أن اختراق الشعر لواقع الذات (ابتداءً) يتفق على اختراق الحلم لهذا الواقع ، لأنه يتم بإرادة هجوسية ، وفي وحي فائق ، يستحث التفكير ، ويضمحل مستويته ، ومن ثم : الفرصة لاحتواء الواقع المُتَّفَرِّق بعد شربه . لتخليق التصعيد ، اللام ، والمتجسر . معاً . أما الحلم ، فهو يتجزأ الفرصة لتوليف إبداعه من تفكير جاهز من واقع حتم إبداعية التناوب بين النشاط الحالم ، والنوم ، واليقظة .

والحلم يستعمل لغة الخاصة ، « بمناسبة » اختيار اللغة الراسخة القبلية (اللغة يمتدنا الأوسع) ، كأنه يجهد في اللغة ، أو يتدفع لفته في غياب اللغة الجاهزة السائلة . أما الشعر الشعر ، فهو يجهد اللغة بأكثر الحيلولة شجاعة ، وإباء ، وخاطرة ، وهو لذلك يجهد الشاعر نفسه .

ولغة الحلم لغة مصورة لكنها لا تستلزم بالضرورة - كما ذكرنا - أن تُترجم إلى لغة لفظية ، أو مفهومية ، إذ إن الصورة - بحداتها - تؤدي ، وتحتوي ، وتحتمل ، مالا يقدر عليه اللفظ . وهذا مطلوب نتيجة عملية إبداع الحلم ، في زمن بالغ القصر ، لا يمكنه البحث عن اللفظ المناسب ، لاحتواء للغة المستتارة ، دون تشويه لأصالة التركيب الأول . أما لغة الشعر ، وهي لغة مصورة أيضا ، ولكن بغير أداة التصوير المباشر ، فالشعر يستعمل اللفظ ليجاوز ، ويضمحل حالوته ، ويعد شحنته حين يُشكَّل بما حوله ، أو ، سياتا : يبحث فيه من الضامنين والمعالم ، ما يجتمل توسيع دائرته أو تحوير وظيفته .

٣ - الشعر الذي لم يُقَلْ

ولكننا استدرجنا حتى وصلنا إلى « أقصى الشعر » في صورته الأقرب للحلم ، دون أن يفرض التفكير البغض العائلي وصاية على شكله أو محتواه . غير أن الشعر (وقد اتفقا على أن نقبل ابتداء كل

الانتمائية) حيث أقصى التراخي واللامسؤولية (عما أشك في حسابه على الشعر أصلا - مقابل الرجز المرفوض كذلك في أقصى الجانب الآخر) ، ثم يتلوه نفضا وولافا حتى يصل إلى قمتها فيها يسمى «قصيدة النثر» (مع تحفظ على الاسم) التي تمثل أصم وأخطر مرحلة من الإبداع المائى المتحدى للسُّرور. وبين هذا وذاك نلقى صورا مختلفة من التشكيك والتعيين والرسم... الخ. على أنه من الصعب أن نفترض إلغاء مهمة إبداع القصيدة على الفسريه دون الشاعر؛ وكلها مهمة للعالم في مواجهة التناثر القصصى (انظر بعد).

٣ - مادة الشعر ، واللغة ، والكلمة :

يبدو لأول وهلة أن الشاعر «يقدم ويهاجم» عكبا البنية القديمة لوليد بنية جديدة جميلة ومتغيرة معا. غير أن الأمر يحتاج إلى وقفة طويلة لتعرف طبيعة وتفاصيل العلاقة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبين الكلمة من ناحية أخرى ؛ إذ يبدو أن الشاعر لا يقوم بعمل المصنوع ابتداء ، بل هو يعمل مسؤولية التشكيك منتها ، وقد يستعده لإفادة ، وهو في ذلك كالحالم - من حيث المبدأ - إذ نوظفه في طوره «اليسع للتشيطى» ، فيسارع في أثناء الاستيقاظ بلم مفردات حلمه من اللغة المتاحة-فحكيتها ، غير أن الشاعر يفعلها بوعي أصمق ، بل إنه يسهم في السماح بالتشكيك في وهي فالتى يتحدى فيه ، فيحتويها ، والشخص المعادى ، ليظل عاديا ، لا مبدعا ولا مريضا ؛ لا يفعل إلا أنه ينكر التشكيك ويتكبر له ، إلا في التنشيط الاضطرابى في الحلم في أثناء النوم دون اليقظة ، فلذا يحكى الحلم - في حدود فرض هذه الدراسة - فإنه يستعمل مادة التشكيك في سرعة فائقة ، ويؤداة متواضعة ، لا تصل عادة إلى الوعي اليقظ ، فيكون إبداعا فجا كما ذكرنا .

ونعود لمشكلة اللغة والكلمة والشاعر ؛ فلذا كانت اللغة هي البنية الأساسية التي هيّز وتميزت في إحدى مراحل التنشيط البسيط ، فإن الكلمة هي التعبير الظاهر عن هذه البنية في حالة اليقظة ؛ فمنّ الشاعر بين هذا وذاك ؟ لابد أن نفترض وعيا محوريا ، أو ذاتا موضوعية^(١) تتخلل باستمرار ، وفي الوقت نفسه لها استقلاليتها الجزئية التي تسمح لها بهوارج جعلى مع مفرداتها في بعض مراحل التشكيك للولاف ؛ وبمعنى آخر يمكن أن نرى كم أن الشاعر هو الكلمة ، هو البنية المتخللة ، في لحظة ما ، كما يمكن أن نيز بتكبير بعلى أبعاد العلاقة المتصلة الأشكال بينهم ، ومراحلها .

تتخلل البنية (اللغة) أصلا ، وتلقاها ، وإيقاعا . ويجرد عمل «مسؤولية الشعر» يتحدى التشكيك في وهي يقظ - بل وهي فائق - مع بدايات التخلل جنبا إلى جنب . لكن المشكلة الكبرى تنشأ من وضع «الكلمة» في هذه المرحلة ؛ إذ إنه مجرد تفكير البنية القائمة تتحرر الكلمة من مصانيتها ، أو من مجرد كونها مظهرا بلا كان مستقل ، وتكتسب تلقائيا طاقية مستقلة متباينة ، فضلت تحديا قائما بذاته في مواجهة «مسؤولية الشعر» ؛ والشاعر يراها قدبة دالة على ما لا يتدبره ، ثم هو لا يجد أدلة لفروق ما يتخلل به - إذ يتخلله - سواها . وأصبح أن الكلمة ، إذ عبرت اللغة (البنية) من تحتها ، فستقل ، تسرع باليد في المجرى دفاعا عن حقها في البقاء كما هي ، بل عن حقها في قيادة الكيان الكلى مستقلة ذات سيادة ، بلا تواصل

الوعي الكامل) ، ولابد أن يظل جانب الولاف على جانب التعتمة بما نستنتج منه حماية إستواء أكثر من مستوى من مستويات الوعي . أما العلم بالقوة ؛ فهو نشاط إيقاعى حتى مكرر ، يحدث بالتبادل مع مستويات الوعي الأخرى ؛ وإذا كان نتاجه إيجابيا في حالة السواء ، فإن ذلك لا يصل - عادة - إلى درجة الولاف الأعلى إلا في فترات فترات النمو النوعي للشخصية ، وفي هذه الحالة يمكن له أن يعد قصيدة بالقوة .

ولعل كثيرا من حقائق الوجود التي نميز أصلا عن قوفا هي من باب هذا الشعر ؛ فلو أن - لولت - شعر لا يقال «بالنظر إلى الجانب البائى فيه لا مجرد التحلل» ، يقول أدونيس في ورثه صلاح عيد الصبور : «... قفى لحظة الشعر ، خصوصا لحظة الموت ، ذلك الشعر الآخر»^(٢) ، بل إن «الله» - من منظور تصويى معين - شعر لا يقال ، ولن أدخل في تفاصيل هذا المستوى التزاما مني بخلعتى عن الإبداع الظاهر في شكل النتائج الأدبى ، ولكنى أقف أبته الفارىء إلى طبيعة «الغلات البريئة للفاقة» حل مسار النمو القوي ، حيث ينبغى أن نمرى أصلا إلى القصيدة بالقوة ، وبخاصة إذا تحت النقلة في وهي كامل ، بل إلى أربع - كما يبتدأ حالا - أنه حتى إذا تمت في أثناء النمو ليترتب عليها هذا التثريب الكيفى (المفاجيء) «عقب الاستيقاظ مباشرة» ليستمر ، فإن الأفضل علما نتاج القصيدة بالقوة ، وليس العلم بالقوة ؛ حيث لا فرق في هذا المستوى ، مع نوعية هذا التماس .

بل هذا المستوى (القصيدة بالقوة) ما يمكن أن أطلق عليه مرحلة «الشعر - الشعر» ، أو «أقصى الشعر» ، وهو الذى يبدو - لأول وهلة - فيها متنازلا ، إذ يمثل أول خطوة ممكنة تقام لنجاح محاولات عبور الموت/التحلل/الجنون ؛ فهو الشعر الذى يتضح في أن يلتقط عبق التشكك ويبلبل الحلم ، ليعلمنا في مسؤولية إبداعية هائلة ، حيث القصيدة أن تزك في عضوان المفاجئة والتشكيك ، في عوالة استواء المجموع على حواجز اللغة والزمان ، وحيث يظل الموت كتشكك يجلد ليس له معال ، فيواجهه الشعر ليبحث فيه ومنه حياة مبهمة مستكشفة ، لم تتخلل لها ،^(٣) أصلا في أن يكتمل تخليقها مع الغارء الشاعر بدوره . وهذا المستوى يحتاج إلى قدر هائل من الإزادة والمغامرة معا ؛ لأنه يتناول عمقا غالرا من عملية التشكيك ، ولكنه بدلا من أن يستسلم للتسبيل والرصد بأقل قدر من الإزادة الزاوية المستولمة عن استمرار عمل الإبداع (كما يحدث في الحلم في مستوياته الأصمق) فإن الشعر يتحمل الجبارى ويتجاوز به... ويخسر ذه يقدره . وبالتفصيل ، فإن الشاعر لا يتكفى بتسبيل ما تنشط (وتنشط) من صور وكيانات الداخل - إذ هو ملاك حافظة بوعي اليقظة الراصد للتشكك ، بل إنه يتواجه فيه الفصل ، ثم يستسلم له ليسيطر عليه ، ويغاف منه متعلما إليه ، غير مضطر إلى الإسراع بترجته أو تقريبه إلى أقرب (واحد صحيح) ما تعود . ثم يواصل حله بأمانة الوجود الحالى ليحتويه فيه ليقوله : ليس كما هو ، وإنا كما نتخللنا (اللغة المتكسكة ، والمتصم المسول) .

وهذا المستوى من الشعر الشعر ، هو أقرب المستويات إلى الحلم والحلم ، وفي الوقت نفسه هو أكثر مستويات الشعر إنتاجا وإزادة (إشلاء ، بقاء) . ولابد أن نلقى مستويات عدة تتخلف على مَنَرج التشكك - التخلل - ، تبدأ بالإسلاء الفصيح (نوع سىء من

(ب) يفصل للمنى عن قاليه ، فلا يصد بطايف ، ويستسلم
الشاعر ، أويزعم ذلك ، لكنه يريى ، وريما ليقتضى :

« حتر حروف الكلمات على طرف المنى
نملى ،
تصور جوما .
تتخلل حنى ،
أراجع أطفو أتلاهب .
تسلى ،
أرتو
أترقب » .

(اللعبة والدوائر)
١٩٨٢/٥/٢٥

(جـ) مرحلة البحث عن لغة جديدة أصلا ، حتى لا يظل تحت
وحدة الكلمة الألفة ، وخوفا من أن تودى - متى عادت - كما هي ، تميز
كبان البنية القديمة الجسدة ، فتؤكد القهر ، وهذا عمتل إذا و تمثل
الشعر ، فلا يخرج من القديم إلا القديم (حتى لو قص و زنا) :

« وصراخ أجنة الأفكار تبثت عن قوب ما سبق لأحد منهُ
ما وطأه الأحذية الأسنه الفتاة
[لم تلد الفتاة - يضاها بغير سلامة - لعلنا رطاه] .

(العرة والجنية)
١٩٨٢/٤/١٩

(د) يأنس الحوار مع الكلمات المستقلة شكل إعادة التعرف ،
والاستكشاف البكر ، فتمثل الكلمة عيناها مغلفة على وجه الجديد ،
رغم أنها ترفع الألفة تشقا :

« قلت بحثت الطفل الأبله إذ يتحسس جسد الكلمة :
ما معنى الحقة ؟ » .

(وجها صلة)
١٩٨١/١٠/١٤

(هـ) تحثت شبه هدنة ، فيبدو كأن الأسلحة قد انخفضت وسط
خيل المعركة ، ويرتضى الاثنان التحكيم ، بالعودة إلى مرحلة ما قبل
الشكل والوصاية ، للمرحلة الكلية المتداخلة ، ولكن يبدو أن نتيجة
للمهادنة ليست إلا الفشل على الجانبين يصل وسط مشلول :

« غفت أضواء الكلمة ،
وتلاقت أحرفها داخل أصل الصوت النغمة .
فانقلبت هممة غامضة المنزى
لأن في النفس « بلال » أغرس ... » .

(وجها صلة)
١٩٨١/١٠/١٤

(و) يفتق رصيد عملية الانفصال والمتأورة ، وهو الآن - شاعرا -
من استحالة للسبح (العودة إلى البنية القديمة) ، معام قد رعى
التفكك بالسمع ، والمتأورة ، وكان المازق منها هو مازق
الكلمة وقد انفصلت عن لغتها ، ثم عادت لتحسن الطريق إلى
التواصل المجهول للمعلم ، مع لغة لم تولد بعد . لكن لا ينبغي أن

مع بنية تحية كانت مصدرها ومبرر وجودها . فإذا استمرت هذه
المرحلة فترة كافية حتى ظهرت في السلك ، وريما أصبحت صفته
العالية : فهو الجنون . وهنا تصبح الكلمات - مستقلة ومتتارة -
تبثت بمعانيها الفاعلة كل على حدة ، ولتتلف في جملة مؤقاة ، وقد تقود
لغات الصدام والصدفة ؛ وقد تتلف في جملة مؤقاة ، وقد تقود
الكبان والسلوك - كلاً على حدة - إلى حيث تمنى : لحظا ويلطاح
متحد ، لا يستطيع أن يتحمل عبء المرضي ، وقد يغير للمرضي - في
نوع خاص من العلاج - عن ذلك مباشرة^(٣٤) . ويصير أمر : فإن
الجنون يستسلم للكلمة تقوده وتوجهه ، دون ارتباط بلغة ، فيعجز ،
إذ تلعب الكلمات في حرية مطلقة ، مستقلة عنه ، وعن أصلها
وتاريخها ، على الرغم من احتمال جملة عضوية ، أو مشرعي
عجيزة ، لتكون بدايات بنات جديدة .

الجنون يستسلم ، أما الشاعر : الشاعر يقبل التحلى ، فهو
بداية - يفرح بالخلاص من وصلاتها القبلية (السرية التلقائية في الحياة
العادية) ، لكنه سرعان ما يجد نفسه في مواجهتها ، ويشكل ما تحت
رحمتها (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يندر أن
يتعامل خطاير استقلالها ، فيبدأ الهجوم المضاد ، ومحاولات
الترييض ، والكر ، والفر ، ويغلب تصور يفترض أن الشاعر مهاجم
مقدم مفت للبيئة والواقع الجائم ، والمواقع أنه - بوجه الفائق - قد
وجد نفسه في قلب معركة مفروضة عليه (بعد إرادة السماع بها دون
معرفة أبعادها ومداه) « ونفس إذا غريموها تفرس » () . فإذا نجح
الشاعر بعد جولات من الصد ، والمتأورة ، والمخاطرة ، والإحباط ،
والتصالح ، فالتوسد ، فإن علاقته بالكلمة لا تستقل في البنية
المتخلقة التي تملى له ، ولما (وحادا) الطعم الجليدي : للمنى
الجديد . وهذه هي القصيدة ، قيلت أو لم تقل .

ويبدو أن اللحظة قد أصبحت ساحة لتأكيد نقطة منهجية ، حين
أعلن أن ذلك ليس امتصاصا خاصا ، ولكنه نتاج رؤية متشافة نابعة
من موقعي الذي حدثته منذ البداية (انظر بداية المثال) . وهنا
ظهرت محاولة لتوضيح الفرق بين الاستيطان (التأمّل اللذان) وبين
النتيج الفينومينولوجي : حيث ناتج الحرية ينشأ تحيا - من محاسنها ،
وفي محاسنها ؛ فالتقمت - بعد كتابة هذا التنظير - على إعادة قراءة
بعض محاولات السابقة^(٣٥) ، وسمعت منها ما يمكن أن يوضح بعض
معانتي في هذا المازق ، فيدا في أتى كنت أقوم بتسجيل معالم هذه
المعركة بلغتها تلقائيا . حل أن صعد أتردد حين غفت أن تترك
التجربة بفعل التجزئة ، ذلك أن المتفكك قد لا يستوصب إلا ضمن
سياق القصيدة كلها ؛ ثم إلى خرجت أن اتصبر على الاستشهاد
بمحاولات المتواضعة دون ما يفرقها دلالة وصفا ، ولكن غالبية تردى
أولا في أن يكون في هذه المخاطرة بعض ما يحدد منهجي في هذه
الدراسة ، أو يوضح ما ذهبت إليه في إجمال مركز :

(أ) يبدأ الهجوم من جانب « الكلمة » ، بعد الاستقلال ، نتيجة
لاهتزاز البنية ، وفي الوقت نفسه يفرق قبول التحلى . وغورا :
« من يتفكك من صفح الكلمات الفاعلة للضرورة ،
من وكل حوافر تلعب في الطيفات المسعورة » .

(العرة والجنية)
١٩٨٢/٤/١٩

نسى أن مأزق الكلمة ، هو هو مأزق الشاعر ، فلا يندعنا تبال
الأحوار :

و تملقت في غابة الظلام واليكولة
وراء رمى اليوم قبل مولد الرموز

.....

تسلكت بابل (شمس وفاء)

تجمعت

تكاثر ... تسخت

[تباعدت أصدمة المعابد]

تألفت ضفائر الظلام والذهب

.....

أضادها - من جولها - ظلامها

تلفتت بشأنا القديم

تمسكت بحدس أسها

لأوسع الفرسا للثراق

لم تسر ليل ، لا ، ولا تفرج

(ضفائر الظلام والذهب)

١٩٨٢/٢/٥

(ز) نعود إلى لفظة أخرى تعان حنة المركة ؟ فليستين عنها

(الكلمة) مؤقتا ، وليرتبه مباشرة إلى المقي للثرد ، وليقبل تخلق

البنية الجليدية ، مؤجلا الكشف عنها خوفا من طغيان الأداة القديسة

نكأ هي - إذا هو سارع باستخدامها قبل التاكيد من معالم الوليد :

و تحسن الفكره ممناها

يستأذن لفظ :

و يملها ؟

تأبى

تتمثل

مهيئ في رجم الفجر القادم

تتملص من لغبان الكلمة

(البراعم والأناغم)

١٩٨٢/٦/١

(ح) لكن ، ها هي ذي تلوح كلمة جليدية ، تشير إلى لغة

جليدية (بنية جليدية) ، ولكنه لا يستطيع أن يبين معالها ، ولا يمرؤ

هل أن يستعملها دون أن يتعرفها ، فيستمر الجوار والتداخل ، يخاف

من الجليدي ولكنه يلاصقه ، ويتراى أمل في مصالحة :

و تجمعت ، تجمعت .

طوقت بآبها ،

تجمعت .

.....

عادت طرق بابها ، فلاحت

.....

دفعتها ، تلمست

هربت ... لم تقصني أحسني

(الكلمة)

١٩٨٢/٦/٤

(ط) تتحقق مُصلحة ما ، دون أن يتم الامتزاج تماما ، ولكنها
هنا لعبة « المولودين الجليدين » يتخلق أحدهما من الآخر :

« أبوحها ؟ أرسلها ؟

أوليتها في رجلها ، الحمامة ؟

.....

تضم فسفها وتترلق

تفر وجلي اليسار

من فوق سطحها

ألتفت فوق رأبها

تحملي

يرفرق الهواء .. تفرج

تبث حول الحروف .. أبجحة

(الكلمة)

١٩٨٢/٦/٤

(د) قد يكسب « بالقاضية » ، فلا معركة ، ولا بنية جليدية ،

ولا تناقض جلي ، لكنها الشماعة في لعبة ساعرة - خاسرة - : « نصنع

كلمة ، نجتمع أحرفنا من بين ركام الانساق ، نتخلق من حيث

الإبداع » :

« كومة أحرف

هبت نسمة

فترجحت الأشلاء المتلصحة

تتجذب أطراف الأجنة المكسورة

ترسم الصورة

.....

تتراجع « حين » تسقط « نقطة »

تقلب « الفين » إلى « عين » مطموسة

... لا بد وأن ترد وسط الكلمة -

أبدلت الموضع باستصحاء

حتى يأت أول مقطع

حتى تبصر من ذا القادم

(لم يحضر أحد أصلا)

جربوت الية الآخر « ذيل الحية »

جاءت تترج من طين « آلاف الهمة »

(شيق متفرق يذقت اللذة)

فوارت خبجلا وسط الزحمة

صارت يلة متفرقة

تتراجع تلك الأحرف دون مفاصل

تتعلق الألفاظ اللامعة المصقولة

(الحربة ، أو حكم الشعب العامل ، أو عدل السادة

أوحب الزوجة) .

(لعبة الأحرف المتقاطعة)

١٩٨١/١٠/١٤

(ب) وثمة شعر جميل ، سخر طلاقة التنشيط الإيقاعي الأولية للحلم (دون ماعنه .. معلوماته المتأخرة) لحكمة التوازن (الهوموني) فتفتح ما هو تناسق جليء دون دفع خاص في اتجاه بذاته ، وكان هذا النشاط « التنسيقي » لم يأخذ من الحلم إلا انتظام النغم ، وتوازن النسب ، فهو شعر جميل ، لا أكثر ولا أقل .

(ج) وثمة شعر مركز ، احتوى من الحلم روح التشكيف ، ودققة الجرحمة ، وهو في الوقت نفسه يواكب جرس الإيقاع الراتب ، ليجمع مساحة من المعرفة في قول كالطاقة الضمنية الراقصة مما ؛ وهذا شعر الحكمة .

(د) وثمة شعر (ليس شعرا أصلا) يقول الكلام السريسي نفسه ، « ولا أقول التثر » ، ولكن في نظم مزركش ، فليس له من الحلم إلا إيقاعه الراتب المكرر ، الذي يُعَلِّمُ صوته مسجع مطمح ؛ وهذا هو الرجز ، الذي يزداد بعدا عن الشعر إذا كان تعليميا .

وهذه الأنواع كلها ليست لها علاقة بالحلم المحكى من مادة مشطلة متأثرة في صور مكثفة متلاحقة ، ودائرية ، لكن علاقتها تنحصر على استعمال طلاقة التنشيط البدائية بما يمثله الحلم من نكوص إلى الإيقاع الأولي للمنظم ، الذي هو صفة طاعرة في إيقاع نشاط الحلم ، ثم استعمال هذه الطاقة بإفراغها في اللغة السائلة ، لترسل بدلعها في الإيقاع الراتب رسالة مركزة أو جملة إلى الخلق المستمع ، وكان نشاط البقعة قد تصالح مع دفع الحلم وإيقاعه ، ليصورها جمالا منها ، ينضج بديلا مسلما عن حمل عوض الشعر الشعر .

٣ - ٩ الوزن في الشعر :

نجربنا الفقرة الأخيرة بداية في موضوع موسيقي الشعر الراتبة للمساحة « الوزن » . وحيث إننا بدأنا بتوضيح كيف أن النشاط الحالم (والوجود الحيوي/البشري في مظهره الأولي) هو إيقاع نغوي منظم ، فإنه يحق لنا - فاعدا في المقارنة - أن نرى الإيقاع الشعري الراتب وهو يعمل - بشكل غير مباشر - موقع الشعر من هذا النسق الحيوي البدئي (أو البدائي) . وهنا يعطى تناقض حثيف ؛ إذ كيف يكون الشعر قمة التوفيق بين أقصى الفعالية وأقصى التفضي ؟ وكيف يكون عليه في الوقت نفسه أن يلتزم (ببص قول الفيلسوفين) بهذا الإيقاع البدائي ؟ وفي عوالة اتصال هذا الملاحظ ، خرج « الشعر الحديث » يتحرك ويتحلى ؛ إذ يحاول استيعاب الإيقاع ، ولكنه يسمح لنفسه بتبنيه وتطويعه ، ثم ينتج السماح للمترن بشكل أو بآخر ، وكان الشاعر الحديث الذي لا يزال يلتزم بوزن ما ، إنما يتجول في دوائر مراتب الإيقاع البدائية بما يتيه من نغم راتب ، ليؤلف منها ما يشاء بقدر مسيرته وحاجته في خلقه لتشكيلات الزمان والمكان في إبداعه الشعري . ولكن ملنا من شاعر خاص إلى مركز الدوائر حتى نخلف من حجم متباينة الإيقاع ؟ ألا يفهم هذا التمرن (والنغم) حوله ، فهو في بؤرته من أن يكون ناعما مطعما لرتابة النغم ؟ وهو في الوقت نفسه يعيش كل الأنغام ، يحسن بها لغته الجنبلة الصغرة ، دون التزام بحركة راقية مكررة . هي خاطرة بلا أدنى شك ؛ إذ قد يصعب التمييز - إلا بجهد خارق - بين من يعيش خارج الدوائر بلا

(رك) لكن إذا نجحت الكلمة القديعة في أن تجاوز ذاتها ، في الشاعر ، فهي القصيدة :

« أبقى لأفانل الماعجب الجسافل
بين الخاضع والتمحيب
أطرحني

بين الضايح والروزي
بين التي والعلم
أخلق الحياة / أبثمت
أقولني جديدا
فأقول القصيدة » .

(يالت شعري ، لسر شامرا)
١٩٨٣/٩/١٤

٣ - ٧ وبعد ؛

إذن لم تكن استبطاننا أصلا ، وإنما معاشة قديعة قبل التنظير وبلا قصد مباشر له ، ثم فرامة لاحقة في خبرات آتية من التبع نفسه مع اختلاف صورها . حل أن هذا الاستشهاد ليس هو الخبرة ذاتها ، وكان الشاعر قد رأى هذا المستوى الأعمق ، لكنه بدلا من أن يغامر بالدخول فيه غلما ، وقف بعينه تفصيلا . ويجازي أن أعلن شعوري بالقصور - حتى الآن - عن عوض المستوى الأعمق مباشرة ، وكما دخلت فلم أصبر عليه ، ولم أحمل مسؤولتي ، فالتفت برسمه . نعم ، عاجز عن أدائه معاشة التجربة - كما تصور هذا حتى النخاع ، ولكن لا أستبعد أن أحد شهودها ، وأحسب أني سأحاول من جديد - حتى أجدل هناك ، أو يأتيني رأي آخر محتمل (٣١) .

٣ - ٨ المستويات الأخرى

بدا ما أسميناه « أقصى الشعر » ، حيث المصنوع ، والسماح ، والمسؤولية ، والتضيق ، والتناثر /اللاتناثر ، والمصورة الدائرة حول محور يتخلق ، تندرج في المستويات الأقرب فالأقرب من وهي البقعة ولغته ، وكلما ابتعدنا عنه ، ابتعدنا كذلك من أوجه الشبه - أقصى الحلم ، ونحوته العلاقة بالحلم إلى علاقة غير مباشرة .

وأعترف ابتداء بأن اجتهدت في هذه الملاحظة هو مجرد إشارة محتملة لا أحسك بها كثيراً ، وفي الوقت نفسه لا أتردد في تسجيها .

يقع « مدرج الشعر » - مثل مدرج الحلم - من أقصى الشعر حيث ما ذكرنا ، إلى الأروعة (التعليمية - علة) التي ليس فيها من الحلم إلا إيقاعه الفسيولوجي الراتب ، ولكن قبل أن نعرض العلاقة للصورة بين الحلم (بكل أبعاده) وبين هذه المستويات الأخرى من الشعر ، دعونا نتذكر أن الحلم هو : « إيقاع » ، و « تشكيف » ، و « تفكيك » و « تناغم » . ف « ولاف (جزئي) » في آن ، وكان كل واحد ما يقال له شعر يأخذ من الحلم ما يتناسب .

(أ) ثمة شعر عموك (أو عموك) يستوعب طلاقة التنشيط الإيقاعي مع حدة اللغة البدائية (دون مكان للمعلومات المثارة ، أو فرصة لتشكيلها تشكيلا جديدا) فيغرها في قالب اللغة السائلة ، ويصنعا بأنغام الناس المألوفة ، ليجمعها طاقة خافضة لغيرها من السلوك . وهذا ما ينسب أحيانا « شعر الثورة » أو « الشعر في خلة الثورة » ، وهو أمر مختلف غلما عن « الشعر الثورة » .

٤ - الحلم والإبداع الروائي :

٤ - ١ فن النص وطور البسط :

إذا كان الحلم إبداعاً مكثفاً في جزء من ثنائية إلى بضع ثوان ، ثم كان الشعر إبداعاً لوني (مزايل مكثفاً) بعد زمني أطول ، فإن النص قد يضيف رؤية على مساحة أطول (و) أقصر ، ولكن يبدو أن المسألة في الرواية - للمقارنة - هي أعقد وأبعد ، وبخاصة إذا حاولنا تطبيق فكرة أن فعل الإبداع المكثف إنما يتم في طور البسط ، وهو الأقصر في دورة النبض الحيوي . على أن ثمة ما يشير إلى مدخل مناسب لتطبيق بعض فرضنا بعد تحويله إلى ما نقرضه علينا المقارنة . يقول إدوار الخراط :

« الزمن الفعل لفصل الكتابة نفسه ساعات قلائل مصبغة ، في الغالب ، اتصالاً لا ينقطع ، وبحدة ، وثقت ضغط ، وفي حالة من التوهم تجعل الزمن غير محسوب ، أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التخليق ، والاستعداد ، والاستعداد ، والشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالاً .. » (٣٩)

ولنا هنا وقفة طويلة ، فيرغم أن الحديث كان عن القصة القصيرة ، فإن تعبير «جعل الزمن غير محسوب» لا بد أن يفتح لنا باب عدّ الزمن الإبداعي غير قابل للقياس العادي ، فالزمن هنا « حالة وهي خاص » وليس وقتاً ؛ إذ يبدو أن الروائي يستحث البسط في وعي فائق ، بطريقة أكثر سلامة واتساقاً ، لكنها هي « اللحظة » . ولا ينبغي أن نتصور أنه : «مصادات كتابة الرواية تستغرق وقتاً طويلاً فهي كذلك . لا ، بل إنها دائماً - لحظة ، كما أنها - فصل - بسط ، لكنها لحظة عمدة ، مؤلفة ، متفرعة ، مستثيرة ؛ ذلك أن استمرار استتارة البسط (هذه اللحظة) إنما يتولد من واقع ناتج فعل الإبداع ذاته ، أي أن التفكير (المعلومة) إذ تجلب عيب السرد فينشط التحريك إنما ترند لتوسع دوائر التوليد المتلاحقة ، فينجم منها المبدع ضائق سرده يتجه عام لا يمحده - ظاهراً - إلا إطار مبدئي ليست له حدود ثابتة أو عكسية . وتظل الحركة بين السريان والإشارة العائنة ذهاباً وعودة ، حتى يكتمل العمل دون التزام بالإطار المبدئي ، لكنه دائماً يدور حول توجهٍ حيويٍّ أساسي (عادة لا يكون ظاهراً منذ البداية) . وطوال هذه الرحلة يظل الزمن الإبداعي هو وساد الوصي الفائق المرتبط بحالة بسط أصبحت - في الرواية أكثر بكثير من الشعر - تحتمل تحكم شبه إرادي ، حيث يستدعيها - يستجيبها - كلما جلس إلى عمله من جديد . وكأنها ذات اللحظة » من حيث النوع مها أشارت عذراء ساحة الزمن العادي . وبأسلوب آخر فالرواية غير الشعر من حيث طول النص ، وتضارف الأحداث ، وتسللها ، وهي كالشعر من حيث إنها بسط فاستيعاب مسكول . وكلاماً ولألا يتخلى من مائة حية مستترة حقيقة وفعل (لا من نسج الخيال الوصي ، إلا في العمل الضعيف وهذا لا يعنينا في دراستنا هذه) .

وهنا لا بد أن نشير إلى أن القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، ليس بينهما فرق في النوع ، وإنما في المساحة ؛ فـ « القصة القصيرة كثيفة كأطول الملاحم » (٤٠) - حيث إن كلتا مهتا يمثل شكلاً عمداً من

نغم أصلاً ، وبين من اشتريق الدوائر حتى تتركز في بؤرتها . ولأن يتقلنا من هذا المألوف إلى أمران : الأول : أن نراه ، أو ينمو إلى علمنا أنه ، يمتدح الرقص إن أراد (٣٩) ، والثاني : أن نفسر بالإنصاف إلى الموسيقى غير الربابة وغير المكرة وغير الإنشائية ، في الوحدة الشعرية الحليدية .

٣ - ١٠ الحلم يكشف دون استئذان ، والشعر كذلك :

ينبأ تخيلاً نحوي يوضح ، وعلم نفس المعرفة ، في أن الحلم كشف ، وتفكير خاص ، لم افترضنا أنه إبداع مكثف ، وهو بذلك إضافة لما هو الحلم ، وكان الحلم لو أحسن استيعاب ما يقوله حلمه (دون تفسير مباشر ، أي دون وصاية من معرفة سابقة) لانتفع - بما هو حلم إلى التماهي في مسيرة النمو والتكامل . ومن هذا المدخل يمكن أن نقبل مقولة أسبقية الشكل حل اللقي في أقصى الشعر ، وكيف أن البنية الجديدة تتخلق ، ثم يلمعها ما تعنيه ، أو يتصير أدق : ثم تتكشف عما تعنيه ، وكان الشاعر هو أول من « يقرأ شعره ليصرف من خلال إنتاجه المثلث أصداق نفسه » ؛ يفعل ذلك وهو يستكشف ذاته مثلاً يفعل القاري الغريب ، وأكثر . ولكن هذا لا يعني إطلاقاً أن الشعر « يخرج » من الشاعر ، وإلا كان حلماً أو جنوناً . وإنما نريد أن نؤكد أن الشعر - بكل للتولية ، وفي وعي فائق - « يقول » الجائب الآخر ، ويلة أخرى . وهنا يجدر بنا أن نتحرر من فرط الرواية من جانب الوصي ، ونصير آخر ، وقد يجدر بنا أن نوصي بدروسة جديدة للمسودات ، ومقارنتها بالشكل النهائي للقصيدة ، لننيز ماذا تم في مرحلة الحكاية Elaboration ، هل كان استيعاباً ولايقاً للدعوة المكثفة للمبدئية (التي قد تقابل « الوتة » أحياناً) ، أم كان فرط وصاية ، ونصير آخر ، هل تحمل الشاعر تغير رعيه الآخر في وعيه البظ في وعيه الفائق ، فتدعى في اتجاهه وتخلق بما كشف ، أم أنه فرض وصايته ، وزركشه حتى أخفه ؟ ولكن كل ذلك خارج عن نطاق هذه الدراسة ، اللهم إلا فيما يخص وجه الشبه بالحلم ، من حيث إن الحلم / الكشف / المعرفة / الإبداع المكثف ، يسمح لصاحبه بصرف نفسه - دون تفسير وصي . كذلك القصيدة / الكشف / المعرفة / الإبداع المكثف ، حيث ينبغي ألا تُفسر بما يتجهها إلى ، ولكن بما يوازها ويواكبها ، ويتحاور معها .

٣ - ١١ الحلم والشعر والجنون :

وإذا كنا قد اختصنا رؤيتنا لما هو حلم بالإشارة إلى علاقته بالجنون ، فإن مثل هذه المقارنة أمر أوجب هنا ، خاصة وقد لاحظنا كيف يستعمل لفظ الجنون استعمالاً بضعافاً ، حتى ليزعم شاعر يمجته تعبيراً عن حرصه على حرية لوجب (٣٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى توجه نقطة الانطلاق بين الحلم والإبداع والجنون ، ومن ثم يزداد وجه الشبه بين الثلاثة في المستوى الأول ، ثم تفرق السبل . عل أن الحاجة التي تميز الجنون في الإبداع تصبح أشد إلحاحاً إذا كنا نواجه الإبداع الشعري من النوع الذي استطاع أن يتحمل التشيط الداخلي في مستوياته الأولى فيحتريه ويلقي بها - كأنها كيان - في مواجهة وعينا السائد في البقطة . واكتفى هنا بعرض جدول للمقارنة . (انظر الجدول رقم (١)) .

يولدان من المادة المُشكَّكة باليسط للسنن ، ما هو إبداع عند العالم . وهذا التصور للمد في الزمن الماضي إما يبدو لازماً نتيجة صعوبة تعلمنا مع وحدات الزمن الأصغر فالأصغر ، بوصفها لفترة على تخليق الولاف الإبداعي هكذا فجأة ، لتتبعها عملها الصياغة فالهيكلة ، بالصورة الإبداعية القادرة على احتوائها . كما أنه يعلن - بشكل ما - العملية الإبداعية الصلابة التراسلية فيما يورثي بعض ما ذهبنا إليه .

٤ - ٧ الواقعية والبيولوجية ، والإبداع الحيوي :

تتطلب أخرى مهمة ، بشأن فن القص وما يسمى بالواقعية ، فقد يكون مفيداً أن نؤكد هنا ما ذهبنا إليه سابقاً من أن صور الحلم ليست أساساً نسج خيالي ، ولا هي رد ما هو « مفاهيم » إلى ما هو « حقيقة » ، ولا هي تعبير عن شيء (١٧) لصياغة المفاهيم فيما هو مُجسد . هناك ماثل ، ولكنها واقع حي نابض من تشييط فعل كلياتنا (١٨) . حقيقة أنها ليست مستقلة ذات حقيقة وإنسية ، أي كياناً

استيعاب تشييط البسط الحيوي على مدى زمني أرحب ، أو قل على مساحة وعي أشمل .

ثم نقف ثانية عند قول « الحرام » - وإن عملية الخلق ، والاحتشاد ، والاستعداد ، والتشكل ، قد تستغرق سنوات طويلة ، فتنبه إلى استعماله أسلوب الترجيح لا الجزم (قد) ، فتشك في رؤية العمل بعد تعلمه وكأنه كان جاهزاً وهناك ، أو كأنه كان « دائماً » هناك ، فهذا قد يشبه - إلى حد ما - ظاهرة : سيق التوقيت ، التي نقابلها في بعض الممارسة الإكليريكية (١٩) . على أن هذا القول ليس ادعاء لا أساس له ، بل إنه قد يكون مفيداً - أو لازماً - أن يشعر المبدع بجلوس منابع عمله ، لكننا لا بد أن نقرق بين الاستعداد والاحتشاد من ناحية ، وبين التخلق والتشكل من الناحية الأخرى ؛ فلما أبنا - كانت هناك - فهذا صحيح ، فقد كان ثمة استيعاب واحتشاد في طور الاستيعاب والاحتشاد ، ثم يأتي التخلق والتشكل

الميلودرام (١)

الحلم	الجنون	الإبداع (في الفكر كمثل)
(١) تشييط داخل .	تشيط داخل .	تشيط داخل
(٢) تفكيك وسط متشاب (عدوى الملة ذات التوقف)	تفكيك وسط متشاب (متحمس مجهول المتيقن)	تفكيك وسط متحمس / متشاب (مما) (في شوقي تطوري يتحدى)
(٣) الحلم بالقوة (البسط التخلّص الموردي)	مشروع الجنون (لا يوجد ما يسمى «الجنون بالقوة» إلا إحصائياً ، ولكن بالنسبة للفرد يستحيل افتراض ذلك ، لأنه ما يظهر في السلوك فهو «حلم بالقوة» ، أو قصيدة .. من يلزم ؟)	الفصيدة بالقوة (ولاف تم : ولم يكن ، قد تظهر نتاجه في غير مجال الإبداع المعان إلتباساً عدداً ، وإنما في مجال التنوير الفرضي ، لوعي طرفة النور .
(٤) الحلم «كسا» هو (الحلم القتل) [التضاد مادة البسط والتناثر كينها اتفق ، مع أقل قدر من التحوير - ربما بالتسجيل الموردي]	ظهور التناثر في السلوك والفكر ، مع بعض صواغع الدلائل : مثل «تأخر» في بعض الحالات الأولية «Autocriticism»	الفصيدة المسوّدة (أو الإبداع الفصح) (أو الجرعة الأولى .. وقد نفل الأخيرة في بعض النسخ) .
(٥) قراءة الحلم (نظم لفته والنظر في ظلمة أكثر من أسبابه وأمراته ، أما إعادة إبداعه فهو بالوكالة العلاجية لتحويله إلى حلم أو إبداع	قراءة الجنون (نظم لفته والنظر في ظلمة أكثر من أسبابه وأمراته ، أما إعادة إبداعه فهو بالوكالة العلاجية لتحويله إلى حلم أو إبداع	قراءة الفصيدة (أو كمال إبداعها - لا الحكم عليها - بحوار خلقي)

الرحم»^(٤٧)، قبلتها بوصفها عملاً شليحاً التكيف، كثير التداخل، مفرطاً في الاستطراء. ويقع هذا «القيصر/الرحم» في الطبقة الأعمق من «الوعي القوي» و«الوعي الجمعي» على حد سواء، حيث يسقط الزمان (يعني الساعات المسلسل)، ويسقط المكان (يعني الحدود والمواصلات مما)، فلا تبقى إلا كيانات متقلبة دائرية مغلفة، تبيت في سرية عن نقطة تفجير جليدية. وقد ردد الكاتب في أكثر من موقع أن الأحداث تقع بين العصوة والنوم؛ «فالكاتب يعلن في مباشرة غير ضرورية نوع هذه الرواية، وهو نوع من الرؤيا التي تفتح أبواب الخيرة القروية المخزنة، وتعبد التأليف بينها في بنية جليدية»^(٤٨). ثم انظر إلى يوسف وهو يعلن مباشرة ما أوضحناه بشأن الحلم من أنه وظيفة معرفية:

«المخطر الحقيقي أن مازلت أفكر.. لقد جئت إلى هذا المكان لأحرق من هذه الأتربة التي تربيض بي»^(٤٩).

إنه حرب من التفكير المعادي إلى تفكير «آخر»، غير أن هذه الرواية التي تواصلت بكل المقاييس المعروفة للحلم، وبخاصة من حيث «التكيف» و«فقدان الزمن» و«دائرية الحركة»، كانت فائقة الحكمة، حقيقة كانت خطوطها كثيرة ومتداخلة، لكنها خطوط متينة ومتصلة، بل شديدة الطول والتعميد المنظم، وهي بهذا الوصف الأخير تبعد قليلاً أو كثيراً عن مستوى الحلم الأعمق، حيث إن الكاتب خفف جرعة ما هو حلم بنسج روايته في نسج منمن متين، حيك به التناثر، وسُلسل الأحداث حتى كانت معالم الحلم تختفي.

(ب) فلذا انتقلنا إلى تجليات القبطان^(٥٠)، وهي عمل بين الرواية والسيرة الذاتية والشرح، وجدنا أنفسنا صراحة في جوار الحلم، حيث «التائم يرى مالا يراه القبطان»^(٥١)، وحيث التفكير والأنسلاخ يُملنان صراحة:

«.. فقصص رأسي عن جسدي.. فصرت أنظر إلى جشة نفسي»^(٥٢).

و أصبح لي ظلال بعد أن كان لي ظل واحد... لكن بدلت ذراعي غريبة عني، خاصة يدي»^(٥٣).

«وأنا وأسي مقطوع بلا جسد، لكنني رأيت جسدي يضيء أمامي.. أمام لي.. يتجمل برأس ليس هو رأسي.. ومن رأسي إلى جطحي، ووقت هاتفي بجلدي»^(٥٤).

وهنا نرى قدرة التحمل الإبداعي لمواجهة تفكيك فعل لصورة الجسد (بل للجسد إذ هو كيان داخلي)، مما لا يحدث إلا في المراحل الأولى القليلة لتنشيط الحلم. لكن المبدع الذي يتحمل مواجهة هذه المرحلة المبكرة، فيستطيع أن يحسبها في نسج أكبر، هو غير من يسارع بضمها، أو رقتها بهيال مفكر لامبدع. حل أن التجزئ، كان أحد صور التفكيك المبكرة؛ لكن ثمة إعلان لنوع آخر من التفكيك حيث تتداخل الكيانات مستقلة:

«كأن قسمت إلى عدة أشخاص يحركهم عقل واحد»^(٥٥).

وتبلغ حوجة التكيف أكثر ما تبلغ في تعدد الكيانات الوالدية، التي ظلت تحيط به وتباركه طوال التجليات، بل إن وثوقه من دعم هذه الكيانات الوالدية هو الذي سمح له بالتجلى دون خوف—موقوف—من شدة التناثر، وكانت «الكيانات الرالدية» جساماً من الأب الفعل

ثابتاً، أو متولداً دائماً، لكنها كيانات «واقعية» تُتَقَلَّبُ فتتحرك، فتتداخل، وتتفكك، فتختلق. ويكون العمل الروائي واقعياً بقدر ما هو موضوعي؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وشأنية دور «الحياة» (بالمعنى السليبي الذي شرحته من قبل)، لصالح عمل الرواية الإبداعية مباشرة من هذا الحشد الهائل الزاخر من عالم الواقع الداخلي (الذي هو هو الواقع الخارجي والتاريخ بشكل ما) (انظر ملحق رقم ١٨) ولابد أن أدركنا هنا بعدم التناسب الحسي بين الواقعية البيولوجية (ودعنا نسمها كذلك) والأدب الملتزم (بالمعنى التقليدي المرتبط بالبيولوجية ظاهرة، أو هدف ملعن مسبقاً)؛ فالأولى تخليق من واقع حي (مثل الخارج في الداخل) والثاني أدب موجه من ظاهر شبه ثابت، موسى عليه من وصي الحقيقة؛ الأولى توجه حول محور حركي مفكر، والثاني جالب تتسقى في اتجاه عكس.

٤ - ٣ المطلق والموقف الدائري (مرة أخرى) :

ثم ننتقل إلى بعض ما يوضح العلاقة بين «فن القص» و«الحلم» فنستطع ما نأمل به أن نوفي بفرضين: الأول؛ أن نؤكد ما ذهبنا إليه من أن الحلم إبداع، حيث يستطعم الراوي الجهد أن يؤلف حلماً في السياق الروائي هو كتظام الأحلام للمروية حل مختلف ومستوياتها. والثاني: أن نظهر ما في بعض الفن الروائي من وجه شبه بإبداع الحلم كما شاع وصفه.

كما لا ينبغي أن ننسى أننا في الموقف الدائري نفسه؛ إذ إننا حين نحاول أن نتبنا أن الحلم إبداع كالرواية، قد نتبنا أيضاً أن العكس صحيح.

ونبدأ مرة أخرى من «فرويد» إذ يقول:

«لقد عرفت المصادقة في رواية وجراديفا. فـ «تزن»، على أحلام مصدقة، خلفها لؤلؤف خلفا، ولكنها كانت مع ذلك صحيحة كل الصحة في نتائجها، ويمكن تفسيرها، كما لو كانت (أحلاماً) تصدر عن الشخص الحقيقي، ولم تكن من يدع الخيال. وقد ذكر في المؤلف رداً على سؤال من جاني أنه لم يكن يعلم شيئاً من نظريته في الحلم. ولقد اتخذت من هذا التناقض بين مباشر وخفي الكاتب شاهداً على صحة تحليلي للأحلام»^(٥٦).

ألا يدل هذا المتناقض نفسه على العكس تماماً؛ أي ما يطابق ما ذهبنا إليه خلافاً؟ ألا يدل على أن الحلم ليس حلماً بالمعنى التقليدي الشائع، وإنما هو إبداع الشخص المعادي، بشكل تلقائي مكثف، من وصي ما كان يتحرك داخله في لحظة رصد، فتكثيفه، أو تسجيله؟

والإجابة من ذلك سوف أقدم بعض الاستمتهادات التي رأيتها مناسبة لتحقيق غرض هذا الجزء من الدراسة. وسأكتفي في الأنتهاء بالأعمال التي قمت بقرائنها كتلبة (تقد)، ما نشر منها وما لم ينشر.

٤ - الرواية وكتظام الحلم :

(أ) نبدأ بأفكار ضحي خاتم، بما هي غورج للرواية التي وقعت على الحدود الفاصلة بين حالتين أو أكثر من مستويات الوعي، وفي الدراسة التي عنوانتها: «للوقت.. الحلم.. الرؤية، (القيصر/

فكان كمن يسير في كواليس اللغخ بما فيها من كينيات حية متحركة :
« وأعلوا يرون في هذه الحلموسة ، وضوح الرؤية للخفيف للصور
التي تكون أحلامهم ... بل أخذ كل منهم يرى صور أحلام الآخرين
حتى لكان البيت اختلا بالزوار »^(٢٦).

وإن من يراجع ما ذهبت إليه في الحلم لابد أن يستلهم ما ينشئ .
(هـ) ثم نطرق باب نجيب محفوظ فراه وقد تجول في طول إبداعه
وعرضه ، بما هو حلم ، وفيها هو حلم ، على كل مستوى ، من :
القصة الحلم ، إلى اللغة الحلم ، إلى الحلم في القصة ، إلى الحلم
النتوي ، إلى الحلم الأصغرات ، مما يحتاج إلى دراسة مستقلة . وقد
يكون مناسباً أن أنقطف من قراءته مجموعته : « رأيت فيها يرى
للغلم »^(٢٧) ، أن « الحلم ليس وجوداً سلبياً ، كما أنه ليس فيها
للوجود ، لكنه وجود آخر ، وجود منوب ، فالإنسان ليس هو
ما يرى ، وإنما هو ما يتكامل بتوحيده من مستويات بعضها في مركز
وعى البقطة » ، وبعضها على حواش البقطة ، والبعض منها في وعى
الحلم ، والبعض الآخر في وعى النوم (بلا حلم) .

ونجيب محفوظ يعلمنا من خلال حلمه الفني وقدرته الروائية أن
الحلم هو وجود كامل في ذاته ، قائم بذاته ، غير رمزي بالضرورة ، بل
هو أيضاً رؤية ورؤية حيادية مباشرة .^(٢٨) . حل أننا نينا إلى أن
المعروف ليس هو استعمال نجيب محفوظ لكلمة حلم أو واقع ، بل لعل
العكس يكون هو الصحيح أحياناً ، ففي « اللبلة المباركة » نفس
أحداث الحلم في الواقع بعد إعلان « حلم » ليس يعلم (تركيبي) وإنما
هو نبوءة ، أو أمل فني : « بأن هدبة تستسلي إلى صاحب لفظ
السيد » . وهذا وحده لا يحتاج إلى أن يكون حلاً ، أصلاً ، حتى
لو حدثت فيها يسمى أو يتصور على أنه « حلم » . أما الواقع الذي
جرت فيه الأحداث – بعد إعلان النبوءة (الحلم) – فهو الحلم
الحقيقي ، حيث مضت الأحداث في جزأ لا يعرف التحاور باللفظ
العلم والكلام للكوال ، وإنما يمارس النتائج في « الباطن » والحوار
بالنظرات . وقضى القصة كلها في نغلات سريعة أثرب إلى الصور
منها إلى السرد الفلسفي ، أو التسلسل المنطقي ، وهي لغة الحلم
الغالبية ، حيث الحلم صور وحضور حيوات متلاصقات مكث قبل أن
يكون رمزا ودلالة . ثم إن حلم نجيب محفوظ قد استطاع ، بشكل
فاق ، اتحام التركيب البشري بنشاطه المتشوب ، وإسقاطاته
للحسنة ، لينسج من هذا وثاق رؤية قصصية لها وظائفها التحركية
الكشفية ، قبل مستواها الرمزي وبعده . ولغض الغرض نقول
الدواسة :

« إن نجيب محفوظ قد اتحم في هذا العمل مستويات الدوحي
الأخرى حتى تينته له معالها « كما هي » ، لا كما تشير إليه أو تدل
عليه فقط ... »^(٢٩).

وسين نواجه العمل الذي أعلن أنه « رأيت فيها يرى للغلم » فلنأنا
نجده قد أخذ شكل الحلم ، ولكن التسلسل دار حول محور فاني
مركزي قام بتوظيف شكل الحلم لغاية محددة : « رحلة الحياة »^(٣٠) .
على أن ثمة ظاهرة أخرى تستوجب الإشارة إليها ، وهي ما يمكن
أن نشير إليه بوصفه بعض نجاح الحلم بالقوة أساساً : فقد أتمت محفوظ
لمبة « الثقلات النوحية » والتيرة الأنجم والمقاجة ، بلا تمهيد منطقي

(وائل بالدم) « عبد التاصر » ، « وإبراهيم الرفاعي » و« يحيى
الدين بن حرم » ، ثم « الحسين » و« السيلة زينب » . الخ .
وأخيراً فقد كان الزمن ، طوال أغلب التجليات ، هو الزمن
المتجاوز ، الذي أشرنا إليه ، وبالتص :

« وكيف الحال في التجليات حيث تتجاوز ، وتتغير البدايات
والنهايات ... » .

« .. عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج التلهنا ، وأن
الأوقات لا تتغير كما عهلت ، وإنما تتجاوز متتالية ... »^(٣١).

وأحياناً يعلن دوران الزمن مباشرة :
« تدور الأيام في الأساس ، والأسابيع في الشهور ... »^(٣٢) .
وتصبح الأماكن في متناول للشيخ مما :

« فرحلت إلى عدة أماكن في وقت واحد »^(٣٣) .

ويستمر التكثيف الحلمي . وتستمر معالم الحلم وتشكيلاته طوال
التجليات ، اللهم إلا حين يقرب الكاتب في حاسة عالية الصوت من
تجزئاته المقلدية ، فضلب الخطابة ، ويتوارى الحلم كثيراً أو قليلاً .

(جـ) ولما قراءته لعمل آخر : « ليل آخر » لنجم عطية^(٣٤) ، نواجهه
علماً داخلها صرلاً : « لا شيء من الخارج ، كل شيء من الداخل »
لا شيء من الخارج^(٣٥) . والداخل هنا هو وعى الحق : « ..
أغلب الظن أن على عمق كبير من سطح الأرض ... »^(٣٦).

ومله الرواية تلمن تتكاثراً رة ، انهلوت معها القشرة الزمنية :
« .. فتسوق الزمن ، وأغسلت الدوالر ، فاستطلق
المحتوى ... »^(٣٧).

ويظهر في هذه التجربة كيفية المواجهة بين الكينيات التي دب فيها
النشاط ، والتي لم تتباعد ، وتأثرا واخترابا ، وإنما تداخلت مواجهة
فتكثفا . ويظهر التكثيف في هذا العمل بشكل خاص في تداخل
الضماير^(٣٨) ، وكل هذا بعض من معالم الحلم بشكل أو بآخر .

(د) ونمثل « مائة عام من العزلة » (جابريل جارتيا ملوكين)^(٣٩)
مزجياً متوازناً من قوائين الحلم وقوائين البقطة ، يمثل ذلك مثلاً في
حضور الموت ، وإحيائهم ، و« سيجر » الزمن الحسني في مقابل : زمن
الذاكرة^(٤٠) ، وهذا ما يقابل ما سبق أن أشرت إليه تحت اسمي
« الزمن التابسي » في مقابل « الزمن الترابطي » .

ومن ناحية أخرى فإن الرواية تؤكد معنى الرواقية كما حدثت هنا
(الواقعية البيولوجية) مثلاً : أن الموت (ملكيوس ، أوبروديسو
أجويلا) آله ، أوبروديسو بوصفهم معلومات في اللغخ هو كان قبل
للتنشيط ، فهو « حقيقة بيولوجية (ليس ذكرى تجريبية) تظهر في
والحلم » ، والإبداع الروائي ، بنس الوضوح واللباش^(٤١) .
كذلك فإن اعتبار الأشياء عوالم حية ، هو أيضاً من القليل نسه . لكن
أنقطف هنا مقطعاً مهماً يعلن قدرة الكاتب على تعرف اللغخ ، من
داخل ، بشكل حيائي مباشر : الأمر الذي يحد في عمق الحلم دون
حكاية حادة . وقد أسقط جارتيا ، عنى ووظيفة ، إلى الخارج ،
مجدداً في الواقع ، وذلك حين أصاب الفرية وبه الأرق ، وما ترتب
عليه من مضاعفات فقدان الذاكرة ، وتعليل لاختلاف للتعرف . الخ

كاف : « وتلاطخ هذه الغفلات عند نجيب محفوظ في شكل إعلان تفسير نوع الإدراك »^(٣٦) ، أو في « شكل تحول نوعي في الموقف والسلوك إثر نوم خاص ، أو حلم معين » . وإهمية هذه الملاحظة هنا هو ارتباطها بما ذهبنا إليه من أثر الحلم بالفتوة (أو التصديقة بالقوة) على مصدر تطور الفرد في تاريخه الشخصي .

٤ - ٥ - الحلم في الرواية :

في الحرافيش مثلا ، جعل محفوظ الحلم علامة على الطريق تعلن حادثة تغير الاتجاه ؛ فمتى أن تحول - في الحلم - الشيوخ - حضرة زيدان - طريق عاشور الناجي « من القبر » إلى « القبر »^(٣٧) وما سبق ذلك من إرهافات : « ها هو مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأصم والجنون والندم » ، ثم ما لحقه من تغيرات أخرى من إفراح الطفولة ، والتوفيق بين الهزيمة والنصر : « - وسرعان ما استسلم إلى الهزيمة جذلان بإحساس التفتير » . منذ ذلك الحين والحلم في الحرافيش علامة مُتَعَرِّضة ، أو تَبْزِيْغِيَّة ، لا أكثر ، فهو لا يظهر أبداً في التركيب الخلفي السالف الذكر . ونجد الاستعمال نفسه في « حلم وحيد » بأنه ؛ فهو حلم مُرَوِّب متعلق واحد ، ويعده مباشرة استيقظ وحيد^(٣٨) ؛ « وجد نفسه منعها يلطم » أذهنت له القوة والتضالول والنصر . أما حلم جلال صاحب الجلالة ، فقد استعمل فيه محفوظ مثرا دالا من البيئة ، لكن التأثير كان ذا دلالة هي عكس ما رأه في الحلم ؛ إذ حلم جلال : « بأن والده يخفي بطريقته الحمجية الساخرة في ساحة التكية . فاستيقظ ثقل القلب فتبين أنه إنما استيقظ على صوت يهدئ في الخارج . . صوت في جوف الليل يعلن بصوت روح إلى مسترهما »^(٣٩) . تجوت حبيته (حبيته/أمله/نقله/ طفولته) « وفي الواقع - بأن الحلم - يتكفّر رأسه له الموشم على وجهه القليلة الحمجية مع نزول الصاحبة - تفتّر كيكي حاد : « شعر جلال بأن كائنات غرائبيا يحمل في جسده ، أنه يملك حواس جليلة . »^(٤٠) .

وتنتهي الرواية بحلم شديد البساطة واضح الدلالة ، حين يحلم عاشور الناجي الأخير بمشاور الناجي الأول ، وصلحه المشولية : « يبدي أم يبدك ؟ » فيجيب الأصغر « - يبدي »^(٤١) ، ويستيقظ ليحقق الحلم ، وتنتهي الحكاية !!

٤ - ٦ - ويعد

نستطيع أن نستخلص ، من هذه الرحلة السريعة عبر عدد محدود من الأعمال التي استوعبت الحلم ، أو استعملت الحلم ، أن الحلم الذي يطلق عليه اسم حلم ، قد لا يكون كذلك ، وإنما يكون من أسطح خيرات الخيال شبه اليقظ ، وأن الحلم الحقيقي الأصمق في مواجهة التشطيط الجليوي مباشرة هو الذي قد تجلّ في السائق الروائي مباشرة لبعض من القصص ؛ فلهذا نعلم الحلم دون إعلان أو تبصير . على أن الروائي الذي يتأمر باعتراقه وجهه يفظا ليكون روايا وليس شاعرا ، عليه جهد مضاعف لاحتضان هذا الحكم المائل من التعريك واحتراجه على مدى زمني متدد .

٥ - ٦ - قراءة الحلم وقراءة النص الأدبي :

٥ - ٦ - ١ - المخطوطات العلمية لمحاولات تفسير الأحلام :

إذا صحت هذه المقارنات - قليلا أو كثيرا - بين الحلم والشعر

والرواية ، إبداعا ، فإنه يفتح لنا أن نأمل في عقد مقارنة بين تفسير الحلم والتداع الأدبي . ووصفة ميتية ، فإن شكّا متزايداً بدأ يظهر بوضوح في إمكان تفسير الحلم أصلا . ولعل مثل ذلك حدث في بغداد ، إذا استعملنا كلمة « تفسير » (بدلاً من كلمة نقد أو قراءة) ولعلنا أيضاً في حاجة إلى استعادة لمحة سريعة عن أساليب التفسير المتأخرة حتى الآن ، مما سبقت الإشارة إليه ، خصوصاً في مقارنة الاتجاه الفرويدي بإتجاه مدرسة يونج^(٤٢) ؛ فقد ذهب فرويد - كما ذكرنا - إلى التفرقة بين حلم ظاهر ، وحلم باطن ، لكنها لم تكن تفرقة على مستوى البنية التحتية والمظهر العلني ، بل على مستوى المحتوى الخفي ومحاولات التنويه ؛ فجاء تفسيره ليؤكد نظريته باحثاً عن أسباب الحلم ، مؤلفاً ببعضه في الحفاظ على النوم ، مع إهمال نسي لوظيفته للمعرفة ، لصالح وظيفته الدفاعية^(٤٣) . أما يونج ، فقد أخذ الحلم الظاهر بما هو ، وبحثت عن « الأنا اليقظ » و « الأنا الخامل » ، لتأكد أن الكيان البشري متعدد الوجود ، وليس أجزاء متضادة ، كما هامل الحلم باعتباره كنهنا واضافة معرفية للتكامل .

وبناء على هذا وبذلك ، فقد ألمح بتفسير كل منها إلى التعامل مع الحلم بما يؤكده نظريته . وقد أكد فرويد استعمال مادة الحلم وسيلة للتداعي الحر كائنها مشيات لا بعينها ، ولكن يونج لا يرى أن هذا للثبات من الحلم . . يمكن أن تثير تداعيات خاصة بالحلم دون غيره ؛ إذ إن قائمة الكلمات العامة في اختبار تداعي الكلمات Word Association قد تثير التداعيات نفسها التي توصّل فرويد بها إلى المركبات الكلية في الحلم . فلين . إذن - خصوصية مادة الحلم ونمذجها ؟ لهذا فإن يونج لا يمتنع بالوصول إلى ماهية المركبات (العقد الكلية) في هذا الشخص ، لكنه يريد أن يتعرف ما يفعله شخص بلماته بهذه المركبات التي هي جزء منه ؛ ومن ثم فهو يستعمل طريقة التكرير Amplification بحيث يركز الحالم في استعادة الحلم وتداعيه حوله على صورة الحلم دون أن يتصد كثيرا ، ويبدأ بالتشويبات الأقرب ، فيهتم بالتكرير على المستوى الشخصي ، فالبيني ، فالعائلي (الأنماط الأولية) . ويبدأ يتصرف المنسّر ما يمكن أن يضيف إلى معلوماته عن كلية وجود الحالم لا مجرد الشخص/القناع ؛ وليس من العقد للكبيرة فصحب ؛ وهو يتم بما يسمح الحلم يقول له ما يفيد في « التوجه إلى . . . أكثر من أن يبحث في « ماذا أثار الحلم » ، وذلك لإدراك إمكانات إبداع الحالم ذاته على طريق النمو ، وإماعة إصافته ومداها ؛ أي أنه يرجع والسببية الغالية إلى السببية الحتمية .

نستطيع أن نخلص من هذه المخطوطات العامة إلى القول إن كلاً من فرويد ويونج قد اجتهد بطريقته ، لكن فرويد حاول أن يكون علما أكثر (وتأنيبا كما قيل ضياء بعد) فأعلن التزاما ، وسعد منهجا ، وضم تعميما . والواقع أنه أفاد كثيرا بهذا ، إلا أنه لم يخرج كثيرا عن دائرة ذاته الشخصية (لا الموضوعية) ، أو عن دائرة نظريته ، في حين أن يونج قد أكد التعامل الشخصي في التفسير بالمتن الإبداعية للفن حقيقة أنه - أيضا - أوصى بمنهج ووضع خطوطا مريضة للتفسير ، إلا أنه أكد طوال الوقت ضرورة مرونة الحركة ، وعدم الالتزام بمرحلة المنتج ، وفي الوقت نفسه بعدم الخروج عن الحلم إلى الحالم ، إلا في مرحلة تالية للتفسير .

ومعاً كان الاختلاف بين فرويد ويونج ، فإن كلا منهما في النهاية إنما

وهذا ما أسميته : القرامة المبدعة للحلم (لاحظ استعمالات كلمة « قرامة ») .

وقد حاول بعض الباحثين ، بدءاً من يورنج ، أن يفسلوا الحلم يرسم حلمه ، ثم يبدأ التذاهي ، والإسقاط ، فالتفسير ، على تحويله يؤكد أن الحلم هو - بشكل ما - مثير جيد لمعطيات إبداعية متتالية .

٥ - ٧ الحلم بقرا (إبداعا) ، ولا يُحَلَّل (لقرا) :

ثم أُنسى في تقديم رؤي للمعية قرامة الحلم ، بوصفها إبداعا قائما بذاته ، تاركا أمر توظيف هذه المحولة في خدمة هذا الفن ، بحسب موقف كل مجتهد من مفهوم الخبرة التفسيرية ، بوصفها فنا متميزا ، لا علميا تطبيقيا .

ومعها استمنا بأشوات مكثرة (تكبير يورنج) أو مكُملة (تدهاي فرويد) أو حاسبة (نظام فورك) فسقطت القرامة إما إبداعية ، وإما تفسيرية (مع تنرج بين هذين التعطين يحمل كل النسب المحتملة) . والقرامة الإبداعية ليست هي القرامة الحرة بمعنى الذاتية الإسطافية ، أو الانطباعية ، أو التلوينية . . . بل إنها قرامة تحتاج إلى أبجيتها لرقى ، ووعي مضاعف ، قابض على التشكك للسؤال بفعل المادة للقرامة ، ثم استعادة التماسك بشكل جديد . وهكذا ، فإذا كان من مهمة مثل هذا القارئ أن يقول قرا قولا ، فإنه إما يصدر عن نتاج سلسلة تفاعل كل هذه الممبليات الشديدة التعقيد . ويتوقف هذا النتاج أكثر ما يتوقف عل « موضوعية ذات القارئ » .

وفي مقامنا هذا نستطيع أن نقول إنه : كما أن الحلم المحكي ليس هو وما حدث من تحريك وتشطيط يورنجي إلهامي منظم ، وإنما هو فعل إبداع المبدع في اللغة التي قلَّلت ، كذلك فإن تفسير الحلم (قرامته) ليس سوى نتاج إضافة تنظيم مادة الحلم في تفسُّر لائق ، مع ما أثيرته في نفس القارئ بكل ما تمحصل من توجيه معرفي ، وإطار مرجعي ، وبخبرة علمية . وتكون ذات هذا القارئ (المفسر) مُعَلِّم للموضوع ، بقدر نشاطه التلقائي للتعلق بكم واستيعاب المعلومات كافة وكيانه ، بما في ذلك خبرات السليبين ، وكذا بقدر عمق طبيعة خبرة الممارسة الذاتية التي تعدد درجة فشل المعطيات المتاحة ، وبالتالي فإن درجة هذا التمثل واللموضوع ، هي التي تحدد ما إذا كان التفسير (القرامة) إبداعا أصيلا أم أنه إسقاط ذاتي . وإذا ارتفعت ذات المفسر إلى هذه الدرجة للموضوعية حتى أصبحت هي أهم أدوات استيعاب الحركة الإبداعية للتمثلة في الحلم (للحالم) وقياسها ، أصبح التفسير للملح هو إبداع كل ما إبداع ، لا أكثر ولا أقل . ويكون الإبداع أكثر إبداعا كلما زاد عمقا ، واقترب من الجوهر ، وكان مثالا لا يمكن تعميمه ، مع الاختلافات الفردية الضرورية . وهنا يقفز اعتراض مهم يقول : إنه - بذلك - يستحيل أن يتفق مفسران ، حتى من مدرسة واحدة ، على تفسير حلم بذاته . وأن تفسير الأحلام بذلك لا يكون علميا أبدا . وأجيب : أن هذا صحيح في حدود تعرف العلم التجريبي تحت وهم أنه « لا شخص » ، ولكن أحسب أن هذا التعريف قد أخذ في التباين بشكل متزايد وقال . ومع ذلك ، نؤكد 11 ! ولكن تفسير الأحلام (قرامتها) فنا إبداعيا ، بشرط أن يؤكد حقيقة أن الإبداع الفني والآثري هو أحد روافد المعرفة ، والكشفا لا يقل عظمة ما هو علم (بالعلم للمجلد) إنارة وعلم .

يقرا الحلم لا يفسره ، وأهمل بأنه يتخذ من الحلم مادة مثيرة لعقله المبدع هو ، ويتضاف معها بما هو ، وليس فقط بما يهرف من نظريات . وهنا لا بد أن نتذكر أن الإبداع في القرامة ، مثل الإبداع بعامة ، هو موقف دقيق بين الحرية والالتزام ، فالحرة وحدها تجسّل جرعة الشخصية (الذاتية الإسطافية ، لا الموضوعية) كبيرة ، بحيث يمكن أن نقول : إنه إذا زادت جرعة الشخصية هذه ، لم يعد الحلم سوى نقطة حبر مفطحة (مثل نقطة رويش) ، أما إذا زادت جرعة الالتزام بقواعد بدايتها ، فإن تفسير الحلم يكون أشبه بصل لفن من أكل الشطرنج . وكلا السيليين ، إذا ، ليس إبداعا (دون أن نتذكر أن الأول لعب حر ، والثاني ذكاء حاسب) .

وقبل أن أوصل المناقشة للوصول إلى ما أنصروه في تفسير الحلم ، فإنه يجدر أن أقفز قفزة كبيرة إلى بعض ما وصلت إليه محاولات علّمة قرامة الحلم ، فاختار طريقة واحدة ، أسماها صاحبها فركس Poulkos : « نظام تسجيل للبيئة الكاشفة VASSLS » ، وواضع النظام هورن من رواد البحث في مجال التفسير البيولوجي في الأحلام ، وأطلق من فرويد - كالعادة - ليقول بينه - بشكل ما - وبين معطيات « علم نفس الأنا » ونهوية أني شتراوس ، وبيانيه ، ولغوية تشومسكي ، والأبحاث السفسلوية ، وكذلك علم النفس المعرفي الحديث ، دون إغفال علم النفس السوفيتي ، وكذلك عطاء علم النفس العصبي . وقد تمكن من أن يؤلف بين تفسير أحلام فرويد والبنوية اللغوية لـ تشومسكي ، فأظهر أن العلاقات بين تصاوير الحلم هي مقابلة لوحداث الجمل في التحليل اللغوي ، كما قدم نموذجاً حسابيا لإخراج الحلم (كما وصفه فرويد) مستعملا نظرية « الدفرغراف » ، وبهذا أصبحت دراسة الحلم ممكنة ، بطريقة منظمة ، محكمة تماما .

ويبدون الدخول في تفاصيل فقد رفضت المحولة من حيث المبدأ^(١٢) ، اللهم إلا بوصفها حاصلا مساعدا للقرامة المنظمة ، لا تفسيراً ، ولا إبداعاً .

عل أن ثمة طريقة أخرى حل أقصى الجبابه الأخر ، تستعمل في العلاج الجمعي ، حيث تؤخذ مادة الحلم (حلم فرد من أفراد المجموعة) يحكيه في المجموعة ، أو يتركه ، أو يستعجمه للمعالج . . . (البغ) لتتمسح في نوع من أنواع التمثيلية النفسية (السيودراما) . وهنا تجسد الصور ، وتبادل الأدوار ، ولا يحكي بما حدث في الحلم ، بل يكمله المتلون (المرضى والمعالجون) تلقائيا (بلا نص مسبق طبعاً) . ويقوم المعالج بما يشبه دور المخرج . وكان الحلم يعاد إبداعه ، أو يكمل إبداعه ، بواسطة صاحبه أساسا ، والمعالج ، وبقيّة أفراد المجموعة العلاجية . ومن أهم ما أضاف في أثناء الممارسة عملية « تبادل الأدوار » ، بأن يلعب الممثل (المرضى والمعالج) الدور الذي كان يلعبه الآخر . حالا . وقد تنسج هذه الدراما دون تفسير (وهذا ما يحدث عادة في طريقي) . وقد تفسر بعض أبرزاتها بواسطة الحالم أو المرضى الآخرين ، وبدرجة أقل بواسطة المعالج . وأثناء هذه التجربة لا يتعرف المرضى بالضرورة الحلم ، وإنما يتعرف نفسه ، والناظر ، من مطلق الحلم . وكذلك الطبيب للوكاب . وهذه القرامة المجسدة للمحرك للحلم تعد تأكيداً لما أيجول توضحه طوال الوقت ، من أننا لا ننظر في الحلم ، وإنما ننطلق منه ، وبه

حلما إطلافاً ، بمعنى وجهها يحلمها ، وحكاية) . ويظهر أثر الوصاية على أحلامها - إذا ما حكيها : في تحفظاتها وتسلطها (ونسبائها إذا تحطت الحدود) . - وأوجب أن هذه التفرقة ممكنة من خلال استقرار تاريخ الحلم وموقفه العلم في مواضيع مختلفة .

ثالثاً : ثم يأتي تحليل مدعية لقراءة الحلم (مفسره) من حيث أرضيته للمعرفة والخيرانية وقدرته الإبداعية (بنسب التصريف الذي ذكرناه عن الحلم) . ويظهر هذه الأخيرة من موقفه الإبداعي العام (العلاجي ، والقرائني ، والإدعائي الانتاجي) كما تظهر من موقفه الخاص من أحلامه (استلزام لمفسر للمعالج : لا الحلم) بوجه خاص ، من أول انتفاخ ما يتذكر منها ليحكم أو يسجل دون غيرها ، إلى شجاعته في سردها ، إلى محاولته تفسيرها . ويجري أسس التفرقة في النهاية ما ذكرناه حالا بشأن الحلم .

رابعاً : يتدخل نوع العلاقة بين الحلم وقراءة الحلم ومداهما ، ويشمل ذلك متعدد القنوات اللفظية وغير اللفظية .

على أن توافر أكبر القرص بالنسبة لكل من هذه العوامل لا يعني - ولا يلزم ألياً - أن قراءة الحلم (تفسيره) أسهل (أو أسهل) . وقد اعترف فرويد نفسه أن ثمة أحلاماً لا تفسر ، وقضى في ذلك يوجب بشكل أكثر وضوحاً وروياً تعصياً .

ومع ذلك فإن الأحلام التي لا تفسر ، يمكن أن تؤدي وظيحتها الإبداعية في مسار نحو الشخصية بالذات ، بمجرد السرد وحسن التقبل ، ومحاولة الإبداع للقبائل ، بالتألي الجلد دون تفسير ، وقد يكون ذلك في كثير من الحالات أفضل من « حشر الحلم في نظرية بداهتها » ، أو نقيضه إلى ما ليس هو أصلاً ، أو إلهامه ليرتد ، أو ينسحب ، أو يئس .

خلاصة القول في هذه الفقرة : أنه إذا كان الحلم إبداعاً فتفسيره كذلك ، بل إن كلمة تفسير هذه لا تفيد عملية إبداعه ، وكما ذكرنا : نفعل عليها تعبير قراءة الحلم . جل أن هذه القراءة تختلف باختلاف ستواه ، ووساد الوحي الذي التقط فيه ، ذلك الوساو الذي سمح بحكايته ، وبالتالي حالة طبيعة تسيجه ومدى تناثره . . . الخ . كذلك تختلف قراءته للبدعة ، باختلاف مدى موضوعية القارئ ، وقدرته الإبداعية ، بالتأليس نفسها التي نفيس بها مرونة الحلم وحركته .

٥ - ٤ - وظيفة قراءة الحلم (تفسيره) :

لا بد من الإعلان ابتداءً أن الاهتمام باستعمال الأحلام مدخلا إلى اللاشعور ، أو كما كان يسميها فرويد : الطريق الملكي لللاشعور ، قد تضللت كثيراً في وقتنا هذا ، إلى ما ترجع أن هذا الطريق الملكي ليس إلا « متاعاً بورش Porteus Maze » يوماً لعلبة العلاج المعالجي المعالجي والسلوكي للدرجة الإزامة الكاملة . ولم يبق من استعمال الأحلام في العلاج إلا جزء يسير يمارس في بعض آثار التحليل النفسي ، وبجزء آخر « كمثل » (يناد إخراجها) في العلاج المعالجي كما ذكرنا . ومهما ضللت الممارسة العلاجية التي تستفيد من محتوى الأحلام مع تضلّل الإبداع فيها هو علاج ، فإن التنظر في توظيف هذه العملية في الإبداع المعالجي يرتبط أشد الارتباط بهدف هذا المقال . واستطيع أن أعدد أهم وظائف قراءة الحلم للبدعة (بكل صورها) كما أراها من واقع عمليتي : فهي تملن درجة أرحب من القبول ، مما يتيح قدراً أكبر من الحركة نحو الدلائل (أو بتعبير أفضل : نحو الجانب/الجوانب ،

ولكن مثل هذا الإبداع الأصيل الذي يشمل فن قراءة الحلم ، وفن اللام . . . الخ - لا بد أن يجمع بوجوه فائقة من الموضوعية ، ليس بانفصاله عن ذات المبدع ، بل بتقدير لارتفاع ذات المبدع نفسها على منجز التكميل ، وتقدير التزامها .

وما أريد أن أخلص إليه هنا هو أن فن قراءة الحلم (الذي كان يسمى تفسير الحلم) هو إبداع جديد يتوقف مدى صلته على درجة أصالته وموضوعية المبدع (للمفسر) التي هي درجة تطوره .

٥ - ٣ - مستويات الحلم ومستويات القراءة :

إن قراءة الحلم بعملة - من واقع خبرتي وما ذهبت إليه نظرياً هنا - يمكن أن تمر بعدة مراحل :

أولاً : ينبغي أن نحدد نوع الحلم الذي نحسن وصله ، الأمر الذي يناسب حتماً مع مستوى إبداع الحلم ، فالأحلام يمكن تقسيمها بمدى صحتها ، ومدى تناثرها وتكثيفها ، أكثر مما يمكن ذلك ينزع عنها ، وليس من الصواب أن نقرأ حلماً رائفاً تسلسلاً وليس يعلم أصلاً ، أو حلماً تدبّر به مباشرة ، بالطريقة نفسها التي نقرأ بها حلماً فجاً متناثراً استطاع صاحبه أن يلقى به وهكذا ، في وساد وجهه ، ثم في مواجهة وعينا . الأول يمكن أن يعد سرها سطحياً لا يعمل إلا أقل قدر من الإبداع ، ومن ثم لا بد أن يُفحل أو يُتَول أو يُنسب به مباشرة وبسياس . والثاني يحتاج إلى استيعاب مسطور في إطار السماح بتناثر مقابل ، شبه إرادي ، في عزلة أن يتم أطراف الحلم ، وأن يصيد تسيجه بملء جهونه ، وتوليف أفكاره . وبين هذا وذاك قد نجد درجات متعددة تحمل جرعة من هذا وذاك بنسب متفاوتة . وقد يساهم جزئياً في تحديد مستوى الحلم معرفة طرق تسيجه ووقت تسيجه بالنسبة للحظة اليقظة ، حتى يمكن تحديد حالة الوعي ، ودرجة الذاكرة فاعلياً في تأليف المادة للملطة .

ثانياً : ثل بعد ذلك ضرورة معرفة مناسبة من الحلم ، ليس فقط عن ظروف حلمه ، وملابساته ، وشرايطه البيئية (وكل ذلك يأتي من الانتداعي عادة في تفسير فرويد) وإنما أيضاً عن قدرته الإبداعية . وأعلى القدرة الإبداعية هنا ما يقدر عليه الحلم من « تحمل التنافر » ، ثم أنه بشكل لا يفسح مغلله ، فالأحلام تقرب أو تباعد عن الإبداع الأصيل تناسباً طردياً مع هذه القدرة ، وقد تكتشف هذه القدرة من الإنماء بمدى نشاط الحلم الإبداعي في مجالات أخرى من مجالات الحياة ، وإن كانت هذه القدرة هنا ليست هي التي يمكن أن تكون مستقلة عن الإبداع الأدي مثلاً ، وإنما هي الملتصقة حتماً عن « توفير مادة الإبداع الأصيل » . وهذه القدرة متصلة اتصالاً مباشراً بما يمكن أن أسميه : مرونة الوجود وحوار المستويات . ويظهر هذا بشكله الإيجابي في وجود شيء حرارة متقلبة ، وقدرته على التراجعية ، فالدهشة ، وتعامل ذات مع الواقع . . . حتى المرص . وهذا وذاك يستطعان أن يقلوا ما حدث بأقل قدر من الوصاية من جانب وعي اليقظة ، ومن ثم تكون مادة الحلم شراً صعباً غامضاً ، وذلك بعكس الحلم المصقول (عن يسمى أحياناً قوى الشخصية - في حالة السوء - ، أو المستبب حتى الجمود . . . مما يتنوع تحت بعض اضطرابات غلط الشخصية - في حالة المرض) فهذا وذاك لا يحلمان « إلا يئان » (إن

طريقة فرويد (مع اعتراضنا الجزئي عليها) تنصرف الحلم من تداخلاته، فإتينا لذلك الوسيلة نفسها في حالة النص الأدبي. وحتى عولوات اللبيلات التي يقدم بها البعض مع الكتب والشعراء في تحقيقات المصنف بخاصة، بل وبعض التساؤلات للفجوة الأعمق (الاستبصار العلمية) ينبغي أن تؤخذ الإجابات عنها بحفظ شديد وتعميم محدود تماما. وأتينا لأرض أن نرى الكاتب في عمله، ولكن أتبه على أن الكاتب يرى نفسه - من هنا -^(٨١) في عمله أيضا؛ فالكاتب الحق يُدعى ليتعرف كل شيء بما في ذلك نفسه، أو: وأول ذلك نفسه؛ ذلك أن عملية الإبداع هي اكتشاف لسان الداعيل / الخارج. . وهذا العالم: هو الكاتب بما حوى، وهو الواقع بما أوصى وطبع، في حالة حركة نقطة، يؤلف فيها الكاتب بآدائه الخاصة. فإذا كان لنا أن نستنتج شيئا من الكاتب فمن نستنتج عنه للكمال، ومشروع خلقه حالة كونها تشكل، ولكننا لا نستنتج مُقَدِّمَهُ (٨٢)، وعامل سلوكه الظاهر. وبغير هذا إلى تذكر خاطر ما يُسمى بالتداعي النفسي (التحليل بخاصة)^(٨٣) حيث خاطره أنطر على النص الأدبي والمبدع، من تفسير الأحلام الفرويدي، الذي يساعدنا حتى التداخي الحرة، وإبداعية للنفس من أمثال فرويد ومن على شاكلته.

كذلك لا يجوز تفسير النص الأدبي، بتحليله إلى مفرداته لمصحب، بما يقابل نظام فوكس (نظام تسجيل لبنية الكلمة) SLS، وقد قابلت مثل ذلك في الدراسات النقدية التحليلية المتميزة تحت أسماء مختلفة (صعبة حل مثل)، ولكنني كنت أجعل أبعد من النص الأدبي كلها وجبت نفسي أمام معادلات، ورسوم بيانية، ورسوم توضيحية^(٨٤) عجلت بأن حالها على المبدع قد ينتهي بنا إلى الإبداع الكيميوي، ثم إلى في حدود تحرق المواضع الظاهرة البشرية حالة كونها: حلة/مجنونة/مبدعة، لا أملاك إزاء هذه الدراسات إلا الشكر والتقدير، في محاولة الاستفادة من هذه العلوم المساعدة، ولكن ليس على حساب النقد الإبداعي، وإلغا دعما له وإثراء، لتحقيق ما يقابل ما ذهب إليه أساجيولي Assagioli^(٨٥) له أسماء الولايف النفسي، وهو العملية العكسية، والمكاملة، للتحليل النفسي. وهذا أقرب إلى فكر يونج مرة أخرى، حيث يكون الهدف من التحليل هو التكامل بما أعطى (أكثر من تسليك الطريق لما يمكن أن ينطلق) ليحقق الولايف للشعور، والتفرد. ويونج يوظف قراءة الحلم لهذا الهدف نفسه، كذلك فإن النقد الإبداعي، ينبغي أن يعطى للتحليل الإحصائي، أو البليالي، أو التخاطبي، بدرجة أكبر من توظيفه في خدمة الإبداع للكمال له. أما إذا احتل التحليل (إلى) الفردوات والوحدات) كل الساحة، كأنه هو النقد، فيسحق فيها وقع فيه تفسير الأحلام من منطق التحليل الفرويدي، أو منطق طريقة النظام التسجيل لبنية الكلمة SLS.

معنى ذلك أننا نكرر ما قلناه في قراءة الحلم من ضرورة التوازن بين جرة حرية الإبداع في إطار الالتزام المهدف، ولكن الأمر مبرور في البداية إلى من هو «قارئ النص» وموقفه الإبداعي، ومدى موضوعيته/الذاتية. وكل ما قيل في المنصر للعلم يسرى على الناقد، وعلى الباحث الفينومينولوجي بمعاملة.

٦ - ٢ مستويات الإبداع

ولكن، يا ترى هل يمكن بنا أن نقسم أنواع الإبداع إلى مستويات

الأخرى)، كما نسمح بأن يتحمل الحلم (والمعالج) بوعي أدنى، مستغلة ما يجري على الجانب الآخر. وهي تواصل عملية الإبداع التي بدأت بحكاية الحلم، ثم ما هي تواصل بقرائنه (المشتركة)، ثم بمن المراقبة الملاجية، فضلا عن أنها تقرب بين مستويات الوجود (مستويات المخ، ومستويات الوعي... الخ) بحيث تسهل رحلة التبادل، ثم احتمالات التوليف، بما يظهر في ترايد الأحلام، وتزايد القدرة على التفاعلها وسكابتها^(٨٦). حل أن هذا كله لا يتطلب بالضرورة تفسيراً للحلم، بمعنى ترجمته إلى ما يشير إليه، بل إن مثل هذا التفسير قد يوقف تواصل الإبداع وتوجيها إلى الولايف الأهل. حل أن لقراءة الحلم دورا في بعض الأبحاث العلمية المتعلقة بعلم السيكولوجيا، خاصة، من منطق فينومينولوجي إيداعي أيضا عمالا مجال تفصيله هنا^(٨٧).

٢ - قراءة النص الأدبي

٦ - ١ مقارنة عامة:

خطر ببال عند هذا الجزء أن أكفى بتوصية أن يقوم به أحد النقاد الأفلاطوني، من يستطيع أن يلم بوجه الشيء بين نتائج النقد ونظائره ووظائفه وجرعة الإبداع فيه (في كل منتج من منتجاته) وبين ما حاولته في مجال أقرب إلى تخصصي (تفسير الحلم). غير أنني ترجعت وأقلنا - حيث إن الهدف من هذه الدراسة أساسا كان هذه اللقطة. وعلى ذلك فسوف أحاول أن أقدم في خطوط مريضة، كتسبب مع شخص ليس من أهل الصنعة، ولكنها في حدود اجتهادي بوصفي قارئا - أحيانا - بعرف مكتوبة.

إذا كان الحلم ليس حلما بل إبداعا مُكْتَفَا، والتفسير ليس تفسيراً بل قراءة مبدعة، فالتفقد هو كذلك، أو هو أول ذلك، وإن اكتسب الشجاعة لنسج كل الممارسات الأخرى الموجهة والمحيطة بالنقد (أو الخيرة على النقد): العلوم النقدية المساعدة، ولكن لا ينبغي أبداً أن تنصروا أنها هي التي. وقد بلغ بي الأمر - وهذه معاذلة أعترف بها - أن تصورت أن النقد الذي يثبت في نهاية مراجع ما (بأسلوب) العلمي التقليدي، الدلغاضي، أو الاستمراسي) قد تقل جرعة الإبداع فيه، ما دام النص الأصل ليس به مراجع دفاعية. فالتفقد - عندي - عليه أن يصل إلى مثل هذا التحور. وتوضيح ذلك خطر ببال أن أرجع إلى ما عدته نقدا لعمل أصيل، يعمل عائل مواكب، وكان هذا المثال عندي هو النموذج الأقصى لما أسميت إبداعا على إبداع (دون تعميم عليها) - وذلك هو قصيدة «عمود عمد شاعر»: «الفرس المدراء» على قصيدة الشخاف بن ضرار الغطفاني في فرس هاجر أخصي المصغر^(٨٨). ولكنني ترجعت لبعض أملا، لذلك فإني أجد ما أعني بعد إبداع، كل المعالجات التي حوشت بها نصوص قدغية أو حديثة^(٨٩) ولكن بأسلوب فني جديد، خاصة في المسرح، أو ما شابه، وأغلبها محاولات أخذ إبداعيا من مُتَحَرِّع الحلم في العلاج الجمعي للتميز، حيث لا رجوع للنص الوحي أصلا. لذلك فإني أجد ما أعني بعد هذا التراجع في قولي إن «النقد قراءة مبدعة»، في أنه أقرب إلى ما ذهبت إليه في زمني أن قراءة الحلم هي إبداع أساسا، فكما توهمت أنه لا يصح أن نستعرج على تفسير الحلم، كذلك لا يصح أن نتعامل مع النص كما لو كنا نفسره، بخاصة فيها يتعلم بالمبالغة في البحث عن أسبابه المتعلقة بالمبدع (ظاهر شخصيته باللات)؛ فإن كانت

إلى تفكيك مقابل، أو إيداع لآم لاتنين (للمعالج والمريض معا) . الخ . أما في حالة الفصل ، فالتأثير المرضي هو ما صفنا ، والمستوى العلاجي المقابل هو ما بينا (وأعطر عن التماشي) .

غير أني أحب أن لوكد أن درجة الإيداع في العمل الأدنى أن تقاس مباشرة على الإطلاق بدرجة الغموض والتأثر ، لأن ثمة إيداعا سهلا وخاصة في مجال الرواية ، يجري نبضه المحور المحوري الذي جرى ويجري ، بإداع سهل (متنطع طبعاً) ، فلا يصيبه وضوحه أبداً . (لن تلق الأجراس لـ هيمنجواي . . مثلاً) .

٦ - ٣ النص المعصي على النقد .

تأني بعد ذلك المقابلة بالأحلام التي لا تُفسر ، وقد لا ينبغي أن تُفسر ، ومع ذلك فهي تُحرك ، وتقرب ، وتُرى . الخ ، حتى إن كثيراً من تفسيرات مثل هذه الأحلام هو تشويه للفن ، بترجمتها إلى مالا تقي ، فلابد من الاعتراف بالمقابل أن ثمة إيداعاً لا ينبغي أن يُقد (يفسر) ، وأن كثيراً من النقد فيها تختلف للمدرس قد يُشوه العمل ، ويتقص من قدره ، وأحياناً ما يطفئ ، وجهه ، وخاصة أمام القارئ الساذج (إن صح التعبير) .

٦ - ٤ وظيفة القراءة المبدعة .

أخيراً ، إذا كنا قد انتهينا في فترة تفسير الحلم إلى وظيفة قراءته ، سواء أبدأت القراءة أم عجزت أمهه ، فإن علينا أن نفق كذلك أمام وظيفة النقد ، لأن المسألة التقنية ينبغي أن تتخطى مجرد التقويم - إلا للأعمال الرديئة - . كما ينبغي أن تتخطى التحليل إلى الولايات المباشر ، كما أرى أن مثل هذا التقويم أو التحليل بكل أساليبه وبيرواته وقوته إنما ينبغي أن يُلجج تحت ما أسميته بالعلوم النقدية للمساعدة . وحتى التلوق دون إيداع ففته نشاط توافل مساعد لا أكثر ، ولكن لا هذا ولا ذاك ينبغي أن يعد نقداً للمفني الذي أقدمه هنا .

وأصوّر أن وظيفة النقد بوصفه إيداعاً هو أساساً : مواكبة النص الأدبي . وأهني بالمواكبة بعض ما أشرت إليه في « المواكبة العلاجية » . وكما أن نتيجة المراقبة العلاجية هناك تكون (أهني يجب أن تكون ، أو أمل أن تكون) إيداعاً ؛ إيداعاً اثنين معاً : المريض والمعالج ، فإن نتيجة مواكبة النص إيداعاً لابد أن تنوع منها نفس النتيجة ، بمعنى تحريك الديدع للنشء إلى ما يُبَرِّد به من خلال نصه^(٨٨) ، وفي الوقت نفسه تحريك الديدع الناقد إلى مستوى أصق ، وقدره أكبر من التنشيط والاستيعاب ، بما في ذلك أن يبدع منشأ دون وصاية^(٨٩) .

وخلاصة القول : إن النقد « الإيداع على إيداع » هو ليس غرضاً إلى بنية تحية مسؤولة عن لفردات التفوية المظاهرة في العمل الأدبي (مثلاً يفوض فردي إلى الحلم الكامل ، أو يفوض نظام فولكس التسجيل إلى البنية الكاشنة) ، وإنما هو - بعد الغوص أو بدونه - صعود بالنص الإبداعي إلى ما يجاوزه .

كما فعلنا في حالة الحلم ؟ لا أحسب أن مثل ذلك جائز للمفني المباشر ؛ لأن من حق الحلم أن يكون ليس حلياً (بمعنى زيادة جرة خيال اليقظة حتى التزييف) . ولكن الإيداع لا يسمى إيداعاً إذا استطاع إلى هذه الدرجة ، حيث لا يستأهل النقد أصلاً ، ولكن يظل للنص الأدنى مستويات تقابل درجات الحلم الأخرى . وإذا كان الإيداع لازماً في كل حال (إنشاءً ، ونقدًا) فإن نوعه ، وعمقه ، وخطاهه ، لابد أن تختلف من مستوى إلى آخر ؛ فقراءة عمل مثل « المسح يصطب من جديد » (كازاتسكس) لا يحتاج إلى هذه الجرعة المائلة مع الإيداع المراكب للسفر ، مثل قراءة « مائة عام من العزلة » ، نلصك عن « أوليس » ، بلبيس جويس . كذلك فإن قراءة قصيدة لمحمود حسن إسماعيل لا تتم بالأداة الإبداعية نفسها التي تقرأ بها قصيدة لانس الحاج ، أو أحد زورور ، وهكذا .

على أن الإيداع التقني وعمقه يتناسب تناسباً طرئياً مع درجة الإيداع الإنشائي ؛ بمعنى أن القصيدة التي تكشف في حالة تشديد البنية الجليدية ، تكشف بإذن فائتها وتحت مسؤوليته ، والله ، ومغامرته ، فلما تحتاج نفس القدر من التفكك المسائل والمسؤولية والألم ، ولكننا نلاحظ أيضاً أن جرة الإيداع للقارئ قد تتناسب عكسياً مع جرة الإيداع للنشء في بعض حالات الشعر خاصة ؛ إذ إن الجرعة المطلوبة من الإيداع الناقد في مواجهة قصيدة عملاء ، هي والحلم الفصح سواء ، أو هي أقرب إلى تتأثر الجنون . . . لابد أن تكون جرة حائل تستطيع أن تهاض تتأثر هذه الطفلة المبشرة ، حيث يقوم بإيداعها القارئ ، والقارئ الناقد بوجه خاص . لذلك فعل قارئ (نقد/ميدع/شاعر) القصيدة الجليدية أن يجد ولو تقريبياً درجة الأمانة في الإلماء والأصالة في التسجيل ، التي عاقلها الشاعر النشء ، ثم هو (القارئ/الناقد) يقوم بقي العمل ، وهذا الدور بالذات هو ما يقابل دور المعالج النفسي في مواجهة التأثير القصصي بالذات ؛ حيث ينبغي أن يبدأ من نقطة افتراض أن هذا المريض بكل تأثيره ، ويقول شيئاً خطيراً : غالياً ، وعقياً ، في الوقت نفسه ، وهذا المعالج مُطالب بعدم الإسراع في ترجمة ذلك كله إلى أضرار ، أو إغفاله تماماً تحت زعم أنه غير مفهوم ، وإذا عليه أن يحتمل للواجهة بما تبذل من تأثير مقابل ، وتنشيط مهذل ، ثم ولاف يشمل الاثنين معاً كما ذكرنا . ولا أتناهى في المقارنة حتى لا يظن في اتهام بعض الشعر بالجنون (وقد اعترضت على ذلك) ؛ إلا أن أعلن أن الأول أن ينف النقد مسؤولاً أمام كل إنتاج ، ما دام أن الحلم للدرجة الأصالة والمعنى فيه . وبالرغم من أني لا أدخل في تفصيلات ما هو علاج ومرضى في هذه الدراسة ، فإني أجد أن هذه النقطة بالذات تحتاج إلى توضيح ؛ فعندنا مرض آخر ليس جنوناً ، لكنه اشتقاق قصاصي ، أحياناً يقول فيه المريض كلاماً متائراً ، كالكلمة الجليدية ، بحيث يشبه الفصل ، وقد يخطئ الأمر على الطبيب أو للمعالج النفسي ، ولكن بالفحص الأصق من ذوي الخبرة يظهر أن هذا التأثير ظاهري (برغم أنه ليس إدهام شعرياً) وأن هذه ثلاثة منقذ . ومثل هذا التأثير المزعم ، لا يحتاج

المواش

الكفة ، التي تفرز الحبرة بمثلها نجاسها في التخلص من الشخصية والإسطاف .

(١) « شخصي » بالمفني الفينومينولوجي ، حين تقل جرة اللحية الإنشائية ، لحسب استيعاب للرغبي في وسعة « الذات/الرغوي »

(٢) يحيى الزواركي: (١٩٧٩) دراسة في علم السيكونولوجي: ٧٦٨-٧٧٠، ٧٨٨-٧٩٠، ٧٨٤-٧٨٤، ٧٨٤-٧٨٤. جريدة الطب النفسي التطوري.

(٣) أمي بكلمة و بيرلجي، طوال هذه الدراسة، قلبي الأيسر للكلمة، أي حيوي، أي كل ما يتصل بما هو حياة، بلنا بالتركيب الجزيئي، فالخلوي، حتى الوجود الواسع في حالة الظاهرة البشرية—دارا بمختلف السلوك بدافع. وعلى هذا لابد من الالتفات إلى رفض معناها الضيق الذي شاع بسوء الاستعمال ليعصرها على معنى: كيميائي أو فيسيولوجي. وهذا المعنى الشامل هنا، هو الذي استعملته في أغلب تكليفي السليبة، ويبدو هذا التحديد ضروريا وخاصة فيما يتعلق بما أسميته فيما بعد: والواقعية البيولوجية.

(٤) تم عمليات التوازن الحيوي Homeostasis والتوازن العام في إيقاع متعظم لا يتوقف، مع اختلاف وحدة الزمن (حيث تتراوح من اليكروثانية في تفاعلات الكيمياء الحيوية، إلى للسليبية في نشاط إطلاق Firing اليرودين للنظم، إلى الثانية الكاملة في دورة القلب، إلى تسعين دقيقة في نشاط النوم اليخس—الحامل—إلى الدورة الياليابانية (السيكية) Circadian)، وما كئلا: تبارا وللا وبدا، إلى دورات النمو للمصانية في حياة الفرد الواحد، إلى دورات الظاهرة في تاريخ النوع كله—وقد ثبت أن الإيقاعية الحيوية Biorhythm دورية متعظمة بالنسبة لنشاط الملح بالذات (الذي كان يبدو قبل ذلك: إما كمشيك توصيلات، أو خزن معلومات) وذلك من أول الإطلاق اليورودين الدوري Periodical Neuronal Firing إلى الجهد الفاصل Action Potential لحور الخلية العصبية المقردة، إلى عملية النشاط الكهربى للمع ككل. وقد أوردت كل هذه التفاصيل لأن هذا الجهد هو للحور الأساسي الذي تدور حوله الدراسة، وهو للحور الذي بنيت عليه النظرية التطورية الإيقاعية Evolutionary Rhythmic Theory لتفسير السلوك البشري في وحدة سيكونولوجية متصلة—في الصمة (للمؤلف: عاصرات خنثارة في الطب النفسي، تحت الطبع—) والمرض: (دراسة في علم السيكونولوجي).

ملاحظة:

(استعمل لفظ «النمو» هنا بمعنى الزيادة والتخلف والتفكر والتغير. النوعي طوال حياة الفرد، ولا أفضل عليه لفظ الاندفاع كما يفعل البعض، وبذلك لا يتصور النمو كل الزيادة الكمية أبدا).

(٥) حتى المعلومات الموروثة من الأسرة أو من النوع—هي قابلة للطفلة، فزيد من التشيل (وأيضا بالتشيل ما يتأهل العملية الحيوية التي قلب العناصر الأولية البسيطة إلى التركيب الجسدي الحى للتركيب—جزا لا يتجزأ منه، أو ما يتأهل الأضى اليكى Metabolism، ويصانعة للمطوية في الملح، فإن الفرضي للمنظم في النظرية السالفة الذكر بمعامل المعلومات مبدئيا لجسم غريب متدخل، ثم يأخذ في التشيل مع كل نبضة حيوية، بكل الصور—وهذا هو سر تواصل النمو، وتغير النوع. وهذا الجهد له علاقة بالأنماط الأولية Archetypes عند يونج Jungs، كما أن له علاقة بالظاهرة و الجسم Imprinting (طبل الطالب الذكي (للكتاب) الجزء الأول (١٩٨٢) الفاضرة ص ٩٤-٩٩ عند الفرد للطفلة والنشر).

(٦) استعمل كلمة الحيوي هنا بمعنى تركيبي عديد: فهي تعني: منظومة بيوية وشادية، متناغمة في مستوى بلانها، فتصبح كل نشاط للمخ وحركية عصبية يبعثها وقوانينها على كل مستوى بحسب طرور النشاط العام، وتبادل التنظيم، وعلى ذلك كلمة الحيوي لا تشير بالفردية إلى إدراك معرفي أو حسي في حالة البقطة، فحة، ومعنى الزمن، ومعنى الجسم ومعنى البقطة—ومن هذا المنطلق أنه إلى رفضي للاستعمال الشائع لكلمات مثل اللاوعي، واللاخورد (انظر دليل الطالب الذكي—الجزء الأول ص ٢٢٥—).

(٧) مستخدم كلمة «نمط» طوال الدراسة، فلابد أن يتضح معناها

واستعملها بشكل كاف ومحدد منذ البداية، وأبقى بها الطور النشط في دورة الإيقاعية الحيوية: حركية للمخ، وهو الطور الذي تنقل فيه المعلومات للألفة والسليبة التي لم يكتمل تشكيلها بوجه خاص، وذلك بنية تنظيمها وتنظيمها واستقرارها حتى للمرونة السليبية والتشيل، وكان نشاط الملح يتراوح بين طوريين (أصلين: حركة القلب وتنشيط فيسي) طور التمدد Diastole حيث تكون العملية التنشيطية هي الغالبة (وهو ما يتأهل طور ملء عضلة القلب بالدم) ثم طور الانقباض Systole، وهو ما يتأهل انقباض عضلة القلب لدفع الدم. ولكن إذا قلنا مضطرب فكرة التمدد كائنا في نواية المخ، فإن كلمة الانقباض لا تصلح حتى مجازا. لذلك استعملنا كلمة سطر Unfolding، لتفيد التنشيط الدوري، وفي الوقت نفسه تفيد فكرة الاستعادة، حيث يستعيد نشاط ما أطوره السليبة بالترتيب نفسه، ثم يضيف إليها ما لم يكتمل في الطور السابق. وهذا ما يليه مسمى بقانون الحيوي Biogenic Law، من حيث أن الأوتونوجينا (تاريخ تطور الفرد) عند البيولوجيين وتاريخ النوع (الفرع)، ثم تنشيطها البيئية السليبية—وهي وسعت أصغر الصنفر، (المكروبيوتا—الليكوبيوتا)، وفي الفرع حيث الاستعادة مجهزة أو مستعدة. ويمكن الرجوع إلى هذا كله، أو بعضه، في «دراسة لعلم السيكونولوجي» (١٩٧٩) في أكثر من موقع (انظر الفهرس)—ورأصب أنه بغير الألفة مع هذه الأنماط وتدور المشغولة وأو تقريبا قد يصعب تتبع تسلسل الفروض التي تقدمها هذه الدراسة.

(٨) انظر مثلا: يحيى عبد القليم: تيار الوسي والرواية العربية المعاصرة، «فصول»، للجلد الثالث، المبدع الثاني ١٩٨٢، ص ١٥٨، ثم انظر تيمير أودونيس (إته يربغ الرابع إلى مستوى الحلم، أو و للأحداث التي تجري في هذا السحر تبه الأحداث التي تجري في الحلم)، ومعنى ذلك كحدث الحلم (ص ١٨٧) ثم «بل هو الحلم»، والحلم هو ذلك الزمن الآخر الذي يتخلف من الزمن (ص ٢٠٧) وأودونيس زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩.

(٩) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام—ترجمة مصطفى صفوان (١٩٨١)، القاهرة، دار الفلاح.

(١٠) ... فلابد أن أسلم، لم يكن ظن من أن أطبل نظرات الغراء على أكثر ما كانت أود إطلاعهام عليه... (ثم يضيف) ... وما يلزم في المادة كتابا هو من رجال العلم وليس بشاعر (تفسير الأحلام—الترجمة العربية—ص ٣١). وهنا أسلم أن عطلة فرويد شاعرا هو العطلة التي يلى حقيقة وعلا، وأن بعض من يتصور أنه يعمل من قدره إذ يفتي حنة هذه الصفة قد يكون سافرا في الاتجاه العكسي تماما، حتى لو استلهم هذا النص من تأكيد فرويد نفسه.

(١١) انظر، هي الكلمة الشائعة ترجمة لمصطلح يونج Individuation، ولابد أن أسلم أن لا أرتفع هذه الترجمة، بل أن أظهور الأصل عند يونج يحتاج إلى مناقشة، فحق حين يصور يونج أن بداية مغلف الفرد هو أن يحق ما يضيء به—قربا—في عملية التكامل، يكون الرحلة تستطعي هذه الفردية إلى التذكير لخصي كل مستوى الشخصية الفردية، وهو أيضا ما يفتح إليه يونج فيما بعد فتكده دائما الفرد. وإلى أن نجد حلا في ترجمة أصابع، ويجب التنبيه.

(١٢) فكرة علاج الأحلام بالعودة البيولوجية تدفع لهما قبل اكتشاف رسام المخ أصلا، وقد نبه إليها حينه حين ذكر أن فيلسوفا شاعرا هو... سفويدا—طرح أن يستفيد فكرة العودة البيولوجية إلى اكتشاف فليس Placens (صديق فرويد) ... وقال بأن للادة التي يتألف منها الحلم ينبغي تحليلها باجتماع جميع المذكرات التي تتجتم إحدى الدورات البيولوجية. ويعرض مسافة الاقتراح فلا يفكر لابد أن تتألف من السبق بعد الاختلافات الحيوية. وقد استهان يا فرويد في حديثا، بل خلف منها حل الأحلام وعمل نظريته... ولو سمحت أروا (فرويد يقصد الفيلسوف

(١٦) وضعت الاختصاصات حورية لطوقزق النوم ، أسوة بالاختصاصات الإنجليزية ، وهي « نوم » REM sleep ، اختصاراً لـ « نوم حركة العين السريعة » ، « نوم حسي » NREM sleep ، النوم بدون حركة العين السريعة »
REM = Rapid Eye Movement & NREM = Non Rapid Eye Movement.

وسوف نستعمل هذه الاختصاصات في هذه الدراسة برسم علم شعريها بعد .

(١٧) يمكن لإدراك علاقة مستوى اليقظة بتأليف الحلم ، القيام بتسجيله بمختلف وسائل التسجيل الحديثة والتقنية في أطوار مختلفة من عملية الاستيقاظ . وقد قمت بذلك على نفسي في أثناء كتابة هذا المقال ، وحققت بعد ذلك بعضاً جديراً لأشرف عليه على الأحلام ، واستفدت أن التفتت بعض الأحلام للتلمذة بهذه الدراسة ، (أي وسائل التسجيل ومستوياته : التسجيل العنصري - كاستيت) فوير الاستيقاظ ، وإن أمكن في أثناء الاستيقاظ ، وبخاصة إذا عاد الحلم إلى النوم - والتسجيل الفوري بالكتابة ، والتسجيل الفوري صوتياً عقب الاستيقاظ بفترة ما ، والتسجيل بالرواية لآخر ، ثم الاستماع ... الخ .

(١٨) لا بد من توضيح كلمة « خيال » هنا كذا تستعمل في هذه الدراسة ، فالخالع أن الخيال هو خدع الواقع (الظاهر خارجياً ، وصادقاً حياً ملموساً) ، في حين أن الواقع - وبخاصة ما يتعلق بهذه الدراسة هو واقع الداخل كما هو واقع الخارج تماماً ، بل لعل واقع الداخل هو أكثر مغلاً وتعلية من واقع الخارج من حيث إنه لماذا لتأخذ للإبداع ، وواقع هو واقع مغلف لا تدرك نتيجة تفاعل الواقع الخارجي - في الداخل - مع التاريخ (الفكري والتفكري) ، وبذلك يصبح أكثر حفاً ، ومصداقية كذلك ، وبطل الخيال عملية عقلانية مجردة متصلة نسبياً بشكل ما - من كل من واقع الخارج والداخل معاً ، وهي العملية التي يطحن فيها الرمز (بمعنى : « حل حل » ، لا « إشار إلى ») ، والتجريد على المعاني ، التجسيد ، أي يطحن التفكير كقوطة في مقابل التزلف كمراسلة ، ويتم هذا التحليل في حالة من الوعي أشبه بحالة الوعي اليقظ ، حتى وإن انشقت عنه ، في مقابل الإبداع المتكامل الذي يجري في وعي مختلف نوعياً ، ومشتغل وعي اليقظة (فيها خلل لإدراك الحلم) لها أطلق عليه هنا « الوعي الفائق » ، وهذه (خيال) ثلاث كلمة (بعد البيولوجي ، والبسط) أرى أنه لا يمكن تتبع هذه الدراسة دون تعهد مضموها كحدا .

(١٩) Castaldo V. Shevria H. (1968): Different Effects of an Auditory Stimulus as a Function of REM and NREM Sleep. Psychophysiology 5: 219, (AFTER Hall J)

(انظر دماش ١٩٧٦)

(٢٠) تستعمل كلمة « معرفة » في اللغة العربية عدة استعمالات متداخلة ، لتعني التفكير ، الإدراك ، ونظرة للمعرفة Epistemology ، وواقع المراد هنا Cognition الذي يشمل كل الوظائف الإدراكية المعنوية الرمزية للتعلم . ولا بد من احتساب هذه المرحلة حتى نقف على المساط أكثر تحيزاً .

(٢١) أرييتي « أرييتي » Arieti بن قواعد منطق أرسطو ، ومضيق : فون دوماروس Von Daumerus وبخاصة فيما يتعلق بتفكيره الفلسفي ، ودراسة التمسك بمنطق أرسطو حالياً هي مراجعة مشروعة وواقعة الدلالة

Arieti, S. (1974) Interpretation of Schizophrenia. New York, Basic Books, Inc. Publisher p. 229 - 298, 299.

(٢٢) Arieti, S. (1976) Creativity. The Magic Synthesis. Basic Books, Inc. Publishers, New York, p. 12-13.

(٢٣) التفكك نفس المنطق هاليد فريكس (دماش ١٩٦٨) ، ص ٤ ، وحين

مفويروا) لفقت أهمية الأحلام سريعاً ، ول أن إثره حين تراجع عن الفكرة صاحبها فقال : إنه (الفيلسوف) قد أرسل له رسالة يعلن فيها أنه لم يعد يأخذ نظريته هذه معاً أبداً (تفسير الأحلام فرويد ، الترجمة ص ١٢٥) . وأحسب أن ظروف فرويد قد تغيرت بشكل أو بآخر رغم كل شيء . وبمراجعة النظريات الأقدم التي أوردتها فرويد ونقدها يمكن أن نجد كثيراً منها قد عاد إلى الظهور بشكل يمتثل لما نحن السيق ، من نظرية اليقظة الجزئية ، أو الاستيقاظ اللاتركي (تفسير الأحلام ص ١٠٩ - ١١٠) وغيرها . ويصعب هنا أن نتيه على أن نتراجع صاحب النظرية التي لا تلك وسائل إثباتها في حينها ، لا يخفى صحة النظرية ، وهذا ما لبثت أن كثير من الأبحاث حتى في أول عمل لفرويد الذي تنكر له وهو المشروع The Project .

(٢٤) يعني أن الحلم يحدث ليستوعب المؤثر القادم من البيئة مباشرة ، والذي يحدد التام بالاستيقاظ ، فيخلق الحلم فوراً ليحتوي للبيئة في القصص أو رؤية فلا يستيقظ التام بضمحل أنه يعلم . وهذا قد يحدث فعلاً ، ولكننا نتخط على التفسير الفرويدي ، يعني أن حالة التفتت الحلم هي سابقة ولازمة للمؤثر الخارجي الذي قد يثير ارتباطات خاصة متعلقة بنومه ، وكذلك يعني أن تأليف الحلم أثناء الاستيقاظ في وجود هذا المؤثر لا بد أن يتجه في مثل هذه الأحلام (انظر بعد) .

(٢٥) انظر الجزء الأول ، وخاصة الفصل الأول والثاني من : Fontkine, D. (1978). A Grammar of Dreams, New York Basic Books, Inc. (p 3-18)

انظر أيضاً « دراسة في علم السيكولوجي » وخاصة ص ٦٢٧ ، ٦٢٨ .

(٢٦) من أمم ما يساعد في فهم ما ترمي إليه هذه الدراسة هو تصور الرحلة الزمنية الأمامية والورثية على اختلاف تأليف مكتب ، يبدو معاً عند روايته . وتوضيح ذلك أورد ملاحظتين : الأولى حلم اقتطفه فرويد (حلم سوري ١٨٧٨) (تفسير الأحلام ص ٦٤ ، ٦٥) . كان مرضاً يلزم الفراق إلى جزاءه أنه ، فرأى فيها رأى التلمذ أن الوقت حكم الإرباب في عهد الثورة (الفرنسية) ، ويصل مشهد بعض مناظر الموت المروعة ، ثم نص للمدل أمام المحكمة ، وهناك رأى ويسير ، وماراً ، وفوقه - فتأمله وسفر الأبطال المتجهين لهذا العهد المريب ، وسأله هؤلاء الحساب . ثم بعد عدة من التفاصيل لم يعد يذكرها ، أبين وسبق إلى مساهمة الإحداً ، فيحيط به جمهور لا حصر له . ويصمد سوري على المساهمة وشدة الجلال إلى المعارضة ، وانتقلت هذه ، وهي تصل القصة ، وأسس سوري برأس فصل من جلده ، فاستعطف في حيلة لهذا هو يتبين أن رأس السرير قد سقط ، فأصاب صوته الفكري عند المق ، ملأها بضمحل تصل للصلة حذيفة . وإلهم هنا هو استيعاب علم التسلب الظاهري بين الأحداث لتسلسل من معنى الحلم وبين القصة للتمتد كل هذا الزمن . وللأحداث الثانية من غيرات شخصية أورد إحداها كاستال : كنت أكون سياراً ليلاً في طريق مصر - استندتني الزواصي ، وقبل كويري قلوب المدعوين بشهادات الأمان رأيتي وأنا أعصبت في جمع من الناس ، وأتاني أنا لي ، وأتوجد بعضي القارئ ، وأصبح أخيراً مستيقظاً ثم استيقظ فرحاً - لأن كنت مغالطة تفرد السيارة - وأجد السيارة لا تزال تسير مستقيمة وبسرعة ، وأتأثر لي جاري للمتلز يفتل فلا أبعد قد لاحظ شيئاً ، وأعلم أني حملت كل هذه الأحداث في جزء من الثانية ، أو أكثر قليلاً ، فأمسكها بجاري فلا يكذب صدق . وقد أوردت هذا لتألف الشخصي لتأكيد زمن الحلم المتناسق في العصر من ناحية ، وللإشارة إلى عدم ضرورة علاقة معنى الحلم بالأحداث الخارجية من جهة أخرى . ويمكن ربط هذه الفكرة المرحبة (تنامي معنى حلقة الحلم / الإبداع) بتأليف كاستال وشاعرة وصمية للاستيعاب ، مثل مفهوم الجيروسكوبي (الذي اعتلجه أرييتي من فرويد) ، و« حلقة » الإقليم ، و« رسالة أصل مفهوم » الوتية » في إبداع الشعر ... الخ . مما لا مجال لتفصيله هنا .

فصلي ، سجلته الباحثة (سيرة أمين (١٩٧٨) أنواع الفصام - رسالة ماجستير في الطب النفسي والأمراض العصبية ص ١٨١ - رسالة غير منشورة .

الريضي : أننا مجنون مع الانقراض ، يعني أننا منعزلون .

- مجنون مع الانقراض ؟

الريضي : أه بدمك قدول .

- ذعن سيدي .

الريضي : حل: المسألة معملنا ، يعني عيال يعطل مع الكلام .

ويصيح : أننا لم نضد حل هذا النص وحده ، وإنما لاحظنا كيف تقرد الكلمة الفكرية ، فترجع مسار التفكير ، وأحياناً الانخراط في انقراض ، حتى لو نطقها بالصدلة .

(٣٥) قصرت قرابين على عوائل في جبال الشعر فحصب ، غير أن ثمة مصطفًاً له دلالته الخاصة ، قد ربط بين الدرجة القصوى لسيادة الكلمة وقيامها لصاحبها ، وبين الحار بها في فعل الشعر ، وذلك ما أيقنه حسناً فيا في رواية للنش على الصراط . وقبل إجراء البحث السالف الذكر يستوت ، حيث يقول حيد السلام للنشد في وصف بداية الانقراض : « وكنت أصيب من هذا الذي يحدث : الفكرة في متناول يدي ، أذهبها وأتركها تبعد قليلاً بقل القلق يلاحق الفكر ، ولكن المفردة تتقلب فجأة لتصبح بين خزان جامع وينتصرغي » يركض الخزان ويغشى بين خاية للشاعر ، والمنتصرغي لائق له في مشهد الأبله ، منضد من حول لفصاحة » (الواقعة ١٩٧٧ الفقرة ، د. القدر ٧٥ ، ٧٦)

ولاحظ أن المفردة تتنا بين «فكرية» وصاحيتها ، في حين أن الحوار الذي تقدمه يجري بين الشاعر والكلمة ، ولا يصبح في حله المرسل أن تتسكك بحدود التضييق الشاملة لكل من «الكلمة» و«الفكرة» و«المعنى» ، إلا باعتباره تفرغ متفتح حتى يتغير السياق .

(٣٦) وهو أن الشاعر الحديث يطمحهم على (الأقل) بفارغ بقة مفرقة بتقديم مرحلة وسطى في عملية تقليد اللغة الجاهلية ، وقد يدل ذلك ضمناً على غيوله من الشكل القديم الموجه أن يصبح أصلاً ، وبالتالي فهي المفردة دون اكتمال .

(٣٧) أمي أننا نأخذ بجدية أكثر ذلك الشاعر الحديث الذي يخلق الشكل القديم : لأن في ذلك ما يطمعنا على قدرته وسعويته ، إذ يستبد فكره التفكك استعمالاً وعموماً .

(٣٨) انظر ... مثلاً - ما قولوه عائلة سميحة من شعر أنسي الحاج في «ون» وما استشهدت به من قوله ... « بالجنون يتصر للصدور ، ويسبح للمجال لصوره أن يسبح » . وكان هذا يفتح لي مراجعة لاستمدالات كلمات مثل «جنون» و«لاخاف» ... الخ . عائلة سعيد (١٩٧٩) حركة الإبداع ، بيروت ، دار العودة ص ٦٦ ، ٦٧ .

(٣٩) القصة القصيرة من خلال تجارب : من رد إندوار الحارط على السؤال السادس (ما الزمن الذي تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟) فصول ، للمجلد الثاني ، المجلد الرابع ١٩٨٢ ص ٦٦٦ .

(٤٠) إبراهيم نصحي (١٩٨٥) مقدمة (دراسة نقدية) لمسيرة أوراق الحب والجنون لـ د. محمد عبد الرحمن والفارعة ، دار شهدي للنشر ، صفة د و .

(٤١) دراسة في علم السيكوبولوجي ص ٣٦١ ، ويحده الظاهرة ببالغات تؤكد أن مفهوم «الغنى» كزمن و«متة» ليس له وجود فيها هو حقيقة بيولوجية ، وأن مجرد محاكاة أن ثمة ما يثبها بيضها في يفسد عقلان/كديان ، لا ياقص/زوياني . إذن فتصور أنها كانت هناك «متة» سنوات ، لا يعني أن «مادينا» هناك ولها أبدأ ، ثم «متة» .

(٤٢) يزيد من الإيضاح يمكن الرجوع لأريق الذي لا فضل لاضل هذا للصطلح ، ولكن في مجال تفسير بعض أعراف النصام (انتظر) . A. Zeh. S. ، هاشب «٢١» ص ٢٠٦ .

وجعت إلى الأمر ويحدث أن هذا الوصف قد غصه مستويشكي - وحالات المرض » ترجمة سامي الدوي ص ١٢٠ ، الحية المصرية العلمية للتأليف والنشر ١٩٧٠ فيبدأ الفقرة - وفي حالات المرض ، تتميز الأحلام ... الخ ، وتتضح الفقرة نفسها بأنه ... وعده الأحلام ، أحي الأحلام للرضية ، تخلف ذاتاً تكرر بآفة ... الخ ، وقد أضحت ما تقدم وما تأخر في المسودة ، ثم عدلت منطقتها كما فعل فركس ، ذلك لأن قد وصف حديثي في إبداع الحلم هو الفرداد من المنتفض ، كما فهم ذلك حل الأحلام للرضية فهذا مالا يزيد للملاحظات التالية ، وبخاصة أن هذا هو جزء أساسي من مجال ملاحظاتي للمنية ، فالتكثير بما أريد تأكيده ، ثم وضعت هذا المعنى للأمانة ، لعل للقاري رأياً آخر .

(٤٣) يحي الرناري (١٩٨١) المرحلة والتصدد في الفكر البشري ، الإنسان والتصور ، المجلد الثاني عدد ٤ (أكبر) ص ١٩-٣٣ .

(٤٤) كلمة «المعلمة» في هذه الدراسة تعني كل ما يصل إلى الجريدة البشرية - الخ البشرية - من رسائل وشروحات ، تأويلاً أو حالاً ، وما يجوز فيه ، علياً بأن ملاءمة الخ ما فيه ليست هي علاقة الإثبات بلعوي ، ولذا تركيب الخ نفسه ليس سوى بنية منطقية من المعلومات يشكل أو يتغير ، بعضها ثقل فاما ، والبعض الآخر ، وهو الأهم في موضوعنا هذا ، مؤال في سبله إلى التمثل من خلال البنى الدورية المستمرة بكل أترابه ، في الحلم والتصور والإبداع .

(٤٥) أيضاً كان لربيع الفضل أساساً في عوالات رسم الحلم كخطية من عوالات تفسيره .

(٤٦) استعمل لفظ المجنون هنا استعمالاً لغضائياً كما يفعل غير المختصين ، وبخاصة من الأدباء وناقدي ، لأن اللفظ «مكدا» ليس له ما يليه تحديداً في لغة التسميات المرضي الطفل الحديث ، اللهم إلا كلمة «أمان» التي قد تدل على «وتقيده» (تربيتها على الأكل) أو قد تدل على «فرط التثاقل» ، كما قد تدل على المبالغة في التمسك حول ضلال منظم . لذلك أريد من التثني أن أن الاستعمال اللغوي الذي ترفضه هنا إنما يشير أقرب ما يشير إلى الفصام والذات ، حيث التثني واضطرابات التفكير الأساسية واضطرابات اللغة هي أهم ما يبره .

أما أن الجنون الدوري هو أساسي عندي لكل الأنواع الأخرى فيرجع في ذلك إلى «دراسة في علم السيكوبولوجي» .

(٤٨) أدونيس (١٩٧٨) زمن الشعر ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ص ٣١٢ .

(٤٩) محمد فريج أحمد (١٩٨١) توظيف للمثقة في القصيدة الحديثة ، فصول ، للمجلد الأول ، المجلد الرابع ص ٤٥ .

(٥٠) ت.س. أيلوت في م. ل. روزنثال ، شعراء للدعوة الحديثة ، ترجمة مجمل الحسي ، بيروت ص ٧٠ (مختلف من ١٩٦٥ محمد فريج) .

(٥١) أدونيس (١٩٨١) مكان لمسح الكتابة ، فصول ، للمجلد الثاني ، المجلد الأول : ص ٢١١ .

(٥٢) يقول البياض ... إن الثورة والإبداع كلاماً جوي من خلال الموت ... حيث الإنسان يوت بقتل ما يولد ، ويموت بقتل ما يموت . مفهوم الشعر ، عبد الوهاب البياض - تجربة الشعرية ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ص ٣٠ ، ٣١ منقطة : من الذين إسماعيل : مفهوم الشعر كاتبات الشعراء المعاصرين ، فصول ، للمجلد الأول ، المجلد الرابع ، يوليو ١٩٨١ .

(٥٣) وجدت أن مفهوم الوحي المحوري ، هو أقرب ما يكون إلى مفهوم الذات الناعلة Action Self Action عند ساندور رود و Sender Road ، كما قلت للموضوعية عند رينج Jung .

(٥٤) في مقابلة لغرض بحث عاص ، أجرى الكاتب حواراً مع مرض

(٦٤) بجى الرغواوى : العزلة والحلوى ودورات الزمن في دالة علم من العزلة ، قرامة لم تنشر .

(٦٥) مائة علم من العزلة من ٤٨ .

(٦٦) بجى الرغواوى . قرامة في : رايث فيها يربى النائم ، الإنسان والتطور ، للجلد الرابع ، العدد الرابع ، ص ١٠٢-١٣٦ .

(٦٧) نفسه ص ١١٩ .

(٦٨) نفسه ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٦٩) وكثيرا ما يفضل ذلك نجيب محفوظ في تحمله على تقديم تاريخ البشرية كما يلقه ، ولكنه هنا يستعمل لغة الحلم بنجاح فائق ، ولكن ملحمة نفس الفكر للمعزلة وحكاية مسيرة الحياة .

(٧٠) نفسه ص ١٣١ ، ١٣٢ .

(٧١) نجيب محفوظ (١٩٧٧) ملحمة الحرافيش ص ٤٢ (لم أسمع بعد هوانا لقراءة هذا العمل) .

(٧٢) نفسه ص ٣٦٢ .

(٧٣) نفسه ص ٤٠٠ .

(٧٤) نفسه ص ٤٠١ .

(٧٥) نفسه ص ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

(٧٦) يستحسن الرجوع إلى مقالة مسيبة بين فرويد ووينج في هذا الشأن في :

Hall, J.A.(1977) Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments, New York, Grune & Stratton. Inc.

(٧٧) الدفاعية هنا تشير إلى فرط استعمال الحبل ، بمعنى Defensive Mechanism إلى أن الحلم يقوم بوظيفة دفاعية مستعملا مجموعة من الحبل التي وصف بعضها فرويد في إخراج علم ، ومن أهمها : الإزاحة ، والإسقاط ، والرمزية ، والتكثيف ، ليحقق حلا وسطا بين أن يرى وأن يخفى في الوقت نفسه ، وهذا يختلف تماما عن كل من الوظيفة الكشفية والإبداعية للحلم ، وإن كان قد يؤيد بعض هذه الوظائف بعد الترجمة (التفسير) .

(٧٨) Foulkes D. (١٩٤) Part IV (193 - 342) especially chapter 11 (193 - 244) الحامشي ص ١٤

(٧٩) لم أحتل في تفصيلات هذه الطريقة ، وإن كنت قد تلمست شيئا شديدا فيها وبين بعض اتجاهات النقد (التحليلية - البنوية في الأغل) . ولكن ما أريد أن أعله هنا هو أن كلا من ليهجين كان يعنى في النص (الحلم - أو الألب) لا يقرى منه .

(٨٠) قد يندل المرض العلاج النفسى (أو هنا إلى العلاج الجسمي خاصة) وهو يعين - ويصور - أنه لا يعلم أصلا . ونظمه إلى الصالح مع الدخائل (بمعنى القيود - لا الاتفاق التوسيل الدخالي) تظهر الأحلام ، ثم يتواصل الحوار بين مستويين وهي فيستطيع أن يحكى عنها ، وأن يسهم - بعد ذلك - في مستوحها أو قراءها .

وقد يحدث أيضا مثل ذلك مع بعض العقائير الأحدث التي تعمل انتقاليا على مستوى من الوعي دون آخر ، كما قد يحدث مثل ذلك أيضا مع الترفيق عن مثل هذه العقائير أو غيرها ، والتفسير الذي يروى بين كل ذلك هو النظر في الأصل البيولوجي للأحلام ، وعلاقة ظهورها في وضع اليقظة بمنى مرونة الوجود والحوار بين المستويين .

(٨١) لم أحاول في هذه الدراسة أن أشير إلى بعض نتائج ما تبصر من أبحاث في مسألة الحلم ، برغم أن الإدارات الأولية تشير إلى احتمال سريانا في الطريق الصحيح ، ولكني أسمح لنفسي أن أكتب هنا بعض ما أعتق أنه هذه الدراسة من تمجيد في طريقة البحث ، حيث قمت بتسجيل

(٤٢) تتصل هذه الحلقة بغضبة نقدية عن علاقة شخصين روية ما بالشخصين حريقين في عالم الرؤيا الحسى (ولا أقول الرأى) . ويبدو أنه مهما بدأ الرؤيا من روية عجيبة محملة لشخص ما ، فإن وظيفة هذه الرؤية أساسا هي تشييد ما يقابلها ، في الواقع الدخائل ، ومن ثم فإن التبريك والتكثيف سوف يقومان بدورهما في عملية التوليف الإبداعي لتصرف الرؤيا الشخص ذاته من جديد ، فإذا به ليس هو قلما ، أو ليس هو أصلا ، برغم البداية وعدم التقصد الظاهر (هنا إذا استبعدنا طبعنا صناعة الحبل كما حدثنا هاشم ١٨) .

(٤٤) هاشم فريد فرويد في تفسير الأحلام ، الطبعة المترجمة نفسها ص ١٢٧ .

(٤٥) بجى الرغواوى : (١٩٨٣) لثروت ، الحلم ، الرؤيا (البر/الرحم) قراءة في أبعاد قصي غائم . الإنسان والتطور - للجلد الرابع العدد الثالث/يوليو (ص ١٨٨-١٣٦) .

(٤٦) نفسه ص ١١١ .

(٤٧) نفسه ١٢٧-١٣٣ .

(٤٨) بجى الرغواوى : تكثيفات الرأى .. ووصاية للمتخذ في تحليلات النيطال . (دراسة لم تنشر) .

(٤٩) جمال النيطال (١٩٨٣) كتب التحليلات . القاهرة دار للنسب المرى ص ٢١ .

(٥٠) نفسه ص ٢٦٥ .

(٥١) نفسه ص ٢٦٦ .

(٥٢) نفسه ص ٢٩٨ .

(٥٣) نفسه ص ٧٥ .

(٥٤) نفسه ص ٣٤ .

(٥٥) ص ٥٢ .

(٥٦) ص ٧٤ .

(٥٧) بجى الرغواوى (١٩٨٤) : قرامة في روية : ليل آخر (نهم حعية) الإنسان والتطور للجلد الخامس العدد الأول ٩٨-١٣٤ .

(٥٨) نفسه ص ١٠١ في ١٤٥ في الروية .

(٥٩) نفسه ص ١٠١ في ٣٦ ، ٣٧ في الروية .

(٦٠) نفسه ص ١٠٩ . حل أن تعبيرة أغلقت الدوائر ، فطالتي للحوى ، قد يشير إلى بعد مهم لم تذكره في موضوع الأحلام ، حيث تشبه أحلام النوم التخيلى (نمى) أحلام بداية النوم من حيث النوع ودرجة التناقل والتكثيف ، وذلك بالمقارنة بأحلام النوم العادى التي أشرنا إلى أنها سلسلة حتى سميت - مثل - التفكير ، وقد يكون في هذا ما يدل على نميتها إليه من أن الحلم إذا لم يألف - لحظة الاستيقاظ - وتضيف د لحظة الإنامة .

(٦١) نفسه ص ١١٣ .

(٦٢) جابريل جارتيا مركز : مائة علم من العزلة - ترجمة سلمى الجلبى ، إنعام الجلبى ، بيروت . دار الكلمة ١٩٨٠ .

(٦٣) سيزار سبور : استمارة الزمن عند جارتيا ماركيز ، ترجمة استقال عثمان ، فصيل ، للجلد الأول ، العدد الثالث أبريل ١٩٨١ ص ٨٧- وهذا الاصطلاح يخفى مرادفه لأن متخلف على استعمال كلمة الفكرة مثلا تحفظ على استعمال الحبال . وطورة و العلاقة بالمتنوع و تفرق بين الفكرة والوعي والدخائل : وهي تفرقة ليس لها أي علاقة بالبيولوجى ، ولكني أستفيد منها لأني لم أكن المسألة ليست ذكريات تتداخل ، بل هي واقع يخبرك .

التصادفية حليقة على النص القديم ، فتمثل وصاية الرضى الرقظ ، بما يفسد الأصل ، لا يبدعه جديدا .

(٨٤) حقيقى الأديب ضحى غائم (في للمرة الوحيدة التى التفتت به فيها مصابغة) أنه تعرف بعض جوانب نفسه (أو زخم معرفته بها) من خلال قرائن لآتياله ، وكان ذلك على ما لذكر فيها يتعلق بموقفه من المدونان (انظر هامش ٤٥) .

(٨٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٣) مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية والتقدم . الأديب ، فصول ، المجلد الرابع العدد الأول ٣٥-٤٨ .

(٨٦) مثلا : حركة الإبداع : ص ١٦٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ . الخ ، على أن قد فهمت الرسوم التوضيحية بصورة أفضل من الأرقام بصفة .

(٨٧) Assagioli. R: (1965) Psychosynthesis, New York, Psychosynthesis Research Foundation.

(٨٨) مثلا : احتفال عثمان (١٩٨٤) : للنص ، نقرأ نقلة لأرض محمود درويش ، فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ص ١٩١-٢١١ . (حولات القراء أن تؤكد مقولة لوسكار وإيلد أن « النقد يتضمن مع الأدب بوصفه نقلة البداية للإبداع الجديد . »

(٨٩) قد يكون الموقف النقدي التقني التواصلي معكلا لعملية الإنشاء الأدبي الذى يقدم عليه الناقد نفسه ، حيث تمثل الوصاية المنهجية على حركته فصوصها لدرجة التناسب المنكسر بين هذا وتلك ، بين الإبداع التقنى والإبداع المنشئ ابتداء ، (وأفضل ألا أنشرب أمثلة) . في حين أن النقد المبدع (للتراث بخاصة) يحرك الإبداع للنشئ في المجتمعات أرحب وأعمق (مثال : ت . ص . إليوت ، إندرو الخراط) .

بعض أحلامى على مستويات مختلفة وطرق تسجيل متعددة (انظر هامش ١٧) . ويرغم أن عنى الحلم لم يكن الخلف من التسجيل ، فإن فضلت أن أثبت هنا عيتين من هذه الأحلام متباينتي الدلالة ، لا للتفسير طبعاً ، وإنما للنظر في اختلاف التركيب ، الدال على اختلاف مستوى الرضى الذى أنشأ كلا منهما .

حلم (١) الحاج سيد عطوة يكتب مقالاً من صفحة واحدة على ظهر صفحة الغلاف الأمامى من مجلة « فصول » ، وهو يكتب بحروف مطبوعة مباشرة على مجلة صدرت فعلاً ، هو يكتب شقيقه جداً أثناء الكتابة لكنه يبدو معترساً بما يعمل ، ويسأل نفسه (أو يسألنى فقد كنت حاضرًا دون ظهور) عن جلوى هذه المجلة أصلاً (ملحوظة : الحاج سيد صديق شاعر السجون ، يقيم وحده بطبع مجلة أنرى إسماعيلها ، في مطبعة تسميها العلمية الخيرة الواحدة) .

حلم (٢) مسجد - ليكة (هي نصف حجرة وليست جوفيا فاكرا) - الإمام طفل - للمعمون شرح بمحالم - التقى - لم الطفل الآخر دون عراك - وأنا جالس في أول صف على ظهر المادة ، أخرج - لا أشرك . وقد تقلت الخمين كيا سميتها حرايا دون أى ربط لاحق ، ولم أستطع أن أجب عن سؤال أيا من التسجيل والتأليف ، ولكني لمحت العلاقة - بشكل ما - بين نشاطى في كتابة هذه الدراسة وبينها ، تأنيها دون تعليق .

(٨٢) محمود محمد شاكر : (١٣٩٢ هـ) القوس المدراء . مكتبة المحققين القاهرة . الطبعة الثانية .

(٨٣) أشير بوجه خاص إلى للمالجات التى تفرس فيديولوجيات اجتماعية ، أو

تخلف العلوم
البيولوجية والإنسانية والطب
عن الشجيرة المفاهيمية
في علوم الطبيعة والمادة

هل هناك دور للفنون في رآب فجوة التخلف؟

طارق علي حسن

مقدمة : قد يبدو من الغريب جدا أن يكون أول عنوان هذا المقال عن تخلف العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب ؛ وهو مفهوم تنطق الظواهر الحالية حولنا بمكسه ؛ فيبدو أن علوم الاجتماع والنفس والتاريخ والاقتصاد وعلوم الإنسان لم تكن أبدا أقوى في وسائلها وأدواتها ، ولا أغزر في معلوماتها ، عما هي عليه الآن . والعلوم البيولوجية والطب تبدو ظاهريا في ذروة التقدم ، فمن حل لألغاز الكروموسومات والجينات وأسرار الرسالة الوراثية ، إلى أطفال الأنابيب ويتوك الأجنة وزرع الأعضاء ، من الكلى إلى الأكباد والرئات والمفلوب .

من إذن هذا الذي يجرؤ على دمج علوم هذه إنجازاتها بالتخلف ؟ وبأي منطق نطلب المزيد من علوم تبدو تطبيقاتها المدهلة قمة القوة والمعرفة في آن واحد ؟

دمهلا ! لهلثرتنا وتبختنا وتمحصوا في الفنون التعبيرية على مدى العصور وعبر الأمكنة ، لملمكم مجلدون لمعولكم حجار عبر الأزمنة والتخلف ، فلتعلموا - على أقل تقدير - بعلوم الطبيعة والمادة ، أو تعبروا - على أحسن تقدير - بعلوم الإنسان والحياة من ظلام التجزئة والتشتيت والبتز والمنطق الجامد وخاطرهما جميعا إلى وعى التكامل والمنطق الديناميكي متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالتناظر والمتطور ، ومواصفات متحرك الزمان والمكان . . .

فلنتحاول إذن في هذا المقال الإجابة عن بعض الأسئلة ، وصولا إلى مفهومنا عن تدرج العلوم البيولوجية والإنسانية في أزمنة بالغة الخطر على البشرية من جهة ، ومن جهة أخرى نقدم شرحا لمفهوم الفن بوصفه أهل وسائل المعرفة وحيا بالحياة ، ووصولا إلى شرح دور الفن وتجليده بوصفه قائدا ومرشدا ومعلما للمعلوم في أزمنة الحديثة ، سواء كانت هذه الأزمنة مفاهيمية أو أزمنة تطبيقية .

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب في أزمنة ؟ وما كنه هذه الأزمنة ؟ وما دلالاتها ؟

ثانيا : ما الثورة المفاهيمية التي مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟

ثالثا : ما التكامل ؟ أو ما المنطق الديناميكي متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالتناظر والمتطور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالأبحاث الأخيرة بشأن العمل التكاملي للجهاز العصبي الإنسان ، والفص الأيمن والفص الأيسر من المخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع مناهج التثبيث والتجزئة والبتز ، أو مع المنطق الاستاتيكي الخطي ؟

رابعا : هل تلتفت علوم الحياة والطب إلى نموذج حي ؟

وما دور الفنون ؟ وبأي منطق تقول إنها ملاذ البشرية في أزمنتها التي صورتها على أنها اندفاع بقوى متصاعدة في طريق طبيعتها الأساسية أن يكون مسدودا ؟

بل إن مفهوم الشفاء بما هو تصرف حقيقي resolution بالمعنى الذى نعرفه من الموسيقى والشعر والدراما ، يضى تماما .

وليس غريبا إذن أن نجد أن تكاليف الطب الحديث تنباعد ، وعوامله العلاجية والتشخيصية والبحثية من أجهزة وعقاقير وإجراءات جراحية ، تمنع من تصاعد القوة والتفيد والتكلفة ، فى حين تقل فى الوقت نفسه قدرته على التشخيص - السبب - أو العلاج الشفائي .

ويوازي هذا الموقف العجيب من أزمة الطب أزمة علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس مثلا ، بتطوراتها الهائلة للمرازية للتطورات فى علوم الطب . العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم وتتعدد أجهزتها ووسائلها ولغتها وعلماساتها ، والأمراض الإنسانية والبيولوجية تنفلكم وتزداد خطرا وتعقيدا .

ولكن الظاهرة نفسها تتكرر : بُعدٌ من فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها ، وتكرار لنمط القوة المتصاعدة كإعاقة وتعقيد وتكلفة ، وهى القوة التى تصير من التشخيص السبب أو العلاج الوقائى أو التصريفى التطورى الباشق .

هذه العلوم كلها بتطوراتها الهائلة ، وفى عقر دار البلاد والمجتمعات الحاملة لواء تطورها الحديث تحقق بروفيتها علوم اقتصاد مثلالا أن تخصص سببيا ، أو تعالج مرضى الأزمات الاقتصادية العنيفة ، بما تجره من انهيار وعذاب ومعاملة ولا إنسانية ، بشعة ، فى ظل وجود لهزات الإنسانية ، والطاقات الطبيعية ، والأدوات المطلوبة ، والموارد ، وأحاديث الإنسان والحياة . وقد وقفت علوم التاريخ للموقف نفسه بكل ما تستعرضه من فضلات ونظريات ترقى إلى مستوى اللوغورثيمات الكهنتوية ، عاجزة عن فهم السبب للتكامل لتكاثر بشرة هائلة على مستوى التطورات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، كما أن نجد قتلا فى الرواية أو العلاج التصريفى الشفائي للتطورات التى أدت إلى الحرب العالمية الثانية ، ولا تبهما من تطورات تؤدى بالشرية كلها إلى أن تقل عن حافة فناء ذوى مندر .

ولعله مما يدل أيضا على المنظور التفسرى للعلوم بعامة ، وللعلوم الإنسانية البيولوجية بخاصة ، أنه حينما أدخل العلم لأول مرة فى حياة المخلوقات إمكان القتل غير الشخصى 'impersonal killing' ليمجد العلم وفروعه الإنسانية بجلا لوهى بخطر الغفلة الهائلة التى قصمت عن ديناميات الحياة الإنسانية ، وتركت للمجتمعات الإنسانية وقياداتها السياسية دون توعية بالخطر الهائل ، ودون مواجهة مع ضرورة التنوير الجذرى فى وسائل وتصريف الصراع ، فى ظل دخول إمكان القتل غير الشخصى وسيلة وحسم الصراع . ولم يبع العلماء للمستغلون بملهمهم تنكسرى المنظور الثقله الدرامية الهائلة والبعاء ، التى قلصت فى غياب الدوى أكبر الكبار أداة سهلة متبولة وضرير مشروطة فى ترسانة أدوات والدفعة فى المجتمعات الإنسانية . وطريقة غير عسوسة - فاجرة الحس مات بدوى العلم - تحول القتل غير الشخصى ، بل القتل غير الشخصى الجماعى mass impersonal killing ، إلى وسيلة عادية للتفاعل والتصريف الصراع ، مع أن هذا الحدث الهائل هو قمة والحرم وقمة الجريمة من المنظور البيولوجى والفنى والدنى .

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب فى أزمة ؟

فلنأخذ الطب مثلا . إنه على الرغم من الإنجازات الظاهرية الهائلة فإن هناك حدا متصاعدا من الناس فى مظل بلاد أقصى والتقدم الطبى تصرف عن الطب ، بل تراعى أن تكتب فى وصايا موثقة ألا تعالج بالطب ، ولتقدم ، وألا تدخل إلى المستشفيات ، إذا مرضت مريض الوقت .

ومن جهة أخرى اعترفت هيئة الصحة العالمية بالعجز الهائل لهذا الطب الحديث فى البهاج عند مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين ، فكان أن اتخذت قرارات فريدة فى دلالاتها بتشميع الطرق الممازية فى العلاج ، التى تشتمل عليها المعارف الشعبية والحكم الشعبية والفنون الشعبية ، وما بها من إجراءات اعترفت بفوائدها العلاجية الأروقة العلمية الحالية ، بعد أن لم يكن ينظر إليها إلى عهد قريب إلا على أنها دلائل أكيدة على الجهل والإخلام والتأخر . كما شجعت على إعادة النظر وعلمرة معارف الطب العربى والطب اليونانى والطب الهندى والصينى القديم ، بما فى ذلك من إحياء لوهى قديم جديد فى محارسات العلاج بالأعشاب والغذاء والطرق الطبيعية والفنون ، وعلى رأسها الموسيقى والرقص ، وكذلك إحياء لوهى بالغ الأهمية ، كان الطب الحديث قد اكتسحه اكتساحا وهدأ ، عن أية فهم السببية ، والمترى خلف حالات الصحة والمرض ، وأهمية التوازن بين شؤون الوقاية والعلاج ، وعن أهمية علاج الروح والجسد معا ، وقد كانت دالة بعض هذه الفروقات وما سبقها من أبحاث وتحليل أن الطب العربى الحديث يمثل خطرا أكيدا على صحة الملايين ، كما يمثل عائقا حقيقيا فى سبيل هدف الصحة للجميع (ترجم ١ و٢) . فمثلا ركزت هذه الدراسات على ضائقة المقاقير والمعلقات الجراحية ، كما حلت بطرق علمية وعظيمة النسب الهائلة من المقاقير والمعلقات التى يتضح أن لا دأى لها ، واتى طيقت مع ذلك برغم أنبرائها وخطورها . وكذلك حلت السلوك غير الصحى والاعتماد على تشخيص الطب العربى المتقدم وهو دائما يقدم الجزرة الكافية .

ولا ننسج ضياع الصحة ! ولندرس فى حيلة الأنماط الاجتماعية الحالية أو المزمعة حتى التامة ، فنعننا دائما عقائير محرية تشفى كل شيء ، وعمليات مجزة لإصلاح كل ما قد يفسد أو يضعف أو . ويمكن أن نصف هنا دوى شرط أن تدفع المدن . وهذا والتمز أصبح باعقا أو مستحيلة بالنسبة لغالبة الأمم والشعوب ، بل باعقا أو مستحيلة بالنسبة لغالبة متصاعدا من الأفراد فى الدول نفسها التى تصدر هذا النوع من الطب الغربى !

فكيف ولماذا حول هذا الطب والعظيم الصحة إلى شيء باعظ الثمن ، بعيد المثال عن الغالية من الشعوب والأمم ؟

الجواب المقامى هنا هو أنه كلما بعننا عن تشخيص السببية الأولية primary Causality ازدادت التكاليف ، وكلما أصبحت القوى المطلوبة للعلاج حائلة كإعدادا وتعقيدا ، وكلما قلت فى الوقت نفسه نسبة الشفاء الحقيقى وارتفعت نسبة الانحباء - اضطرابا - إلى كبت الأعراض وقتيا وبدليا لشفاء يسمى شفاء وهو ليس بشفاء ،

وهنا نحن أولاً في الشرق والغرب ، في ظل الوعي العلمي الناقص ، بخمس المنظور التسكوي نفسه - التي أشرنا إليه في الطب مثلاً - الكم التصاعد من الأزمت الاقتصادية للصنعة والمكلفة ، مع الكم التصاعد من استعمال القتل غير الشخصي ، القرض والجماعي ، لـ تصريفه الصراع ، في حين تنظر جميعا وفي أي لحظة فوران حرب عالية جديلة ؛ تهال علينا جميعا بالهالك من الأرض والسباء والمحيطة ، بل من الفضاء . وعلوتنا المائلة ، الإنسانية والبيولوجية ، في غياب هذه الأزمة الفريدة بدلالتها للشيرة إلى التردى في فشل حضاري صارخ ، تستعرض عضلاتها - مثل السكان - ولسان حالها يقول وأنا بطل !! أنا جدد الع !!

ولنستمر في تحدى العلم التسكوي المبثور ، ونظن له أين أنت من فهم الحرب بين العراق وإيران وشرحوها وتخصيصها وعلاجها ، أو من مأسى لبنان ومأسى الشرق الأوسط ؟ وأين أنت من إمبرادات الرقابة ، وإجراءات العلاج السببي ، ثم من إجراءات الوقائية من تكرار المثل !!

العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم ؛ والأمراض الإنسانية الاجتماعية والبيولوجية تتعاقب وتزداد خطراً وتعقداً وتهدداً . العلوم المائلة متغلقة في منظورها التسكوي تتيح للنزوى للتحكم في المصائر الإنسانية قوى مائلة لا حدود لها ، ولكن لا حس لها بالأسباب أو الجذور ، ولا حس لها بالبيئة ، تهال على الظواهر بقوة فتجتاح أحيانا وتفشل كثيرا ، فترى ما الفرون أن تمن في تضخيم النتائج ، وأن تموض العجز والفشل يوقف فوقى متعال على الحياة والإنسان الطبيعية ، متصالح مع السلطة الزمنية في المكان (مرجع ٣) ؛ ويدفع الجميع الثمن الباهظ كما بينا وكما سنرى .

علوم تكلفتنا في الدراسة والبحث والمعارسة إنسانيا وماديًا تزداد باطراد مائل ، وعجزها عن التشخيص أو العلاج السببي يزداد أيضا في أطراف هائل وملحد . والأغلبية تصدق أن هذه العلوم في تقدم مطرد ، ومع ذلك فإذا نظرنا وأمعنا النظر من الوجهة البيولوجية المعلة لسنجد أنه قد انتقضت في عصر التقدم المائل ، هذا أنواع كثيرة من الحياة الحيوانية والنباتية ، وكثير منها مهدد بالانقراض ، وارتفعت منسوبت تلوث البيئة أرضا وجوا وميرا ونهرا بل فضاء إلى مستويات مهددة للحياة البيولوجية بأسرها ، وتطورت ملايين الميكروبات والفيروسات بهيام الآن الإنسان والحيوان ، وقد اكتسبت على الإنسان قدرات ، وقبلة مناعلة ، لم تكن لها من قبل ، وطحنات الأزمات الاقتصادية المصنعة والحروب الإنسان كما لم تطعمه من قبل ، وبضراوة فالتت تصرد أبشع الكوايب . ولكن الأعطال أنها قد اقترعت بوحشية - ولا تزال تقترس بلا رحمة - أية جماعات أو تكتوت إنسانية تتماشى في تعاون وتناقص يثنى وليكولوجي ، بطريقة تحقق الاستغلال اللذان والتوازن الطبيعي الكوسمي مع عناصر المحيط الداخلي والخارجي الطبيعية ودرواتها (مرجع ٤) .

وليس غريبا أن يظهر بالدراسة والتحليل أن الأرضية الفلسفية للطب الغربى الحديث مثلا هي علاج الأمراض بالعقاقير المضادة أو الإجراءات الجراحية المضادة للأمراض ، أو كما يسمى Allopathic medicine . وقد تحول الطب الغربى بتدريج غير محسوس إلى فهم الصحة على أنها غياب الأمراض . وهو من هذا المنطق قد أصبح

ضعيفا جدا في مجالات الوقاية من جهة ، ومن جهة أخرى في مجالات فهم المحتوى التعبيري للأزمة المرضية بمحتواها العضوى أو النفسى ؛ ومن ثم أصبح عاجزا أو شبه عاجز عن مساعدة المحتوى التطورى الكائن ، في كل أزمة ، حل الميلاد .

والمرضى من هذا المنطق أيضا لا يطلب منه سوى أن يشرح الأمراض في سرعة وإيجاز ، ثم يتصاح ككائن سلبى معتمد لتماثل على - وهو مستسلم - بالعقاقير أو بالجراحات ، عجائب هذا الطب المقلد المسجل (التبرير الوحيد لهذا الموقف هو في مجال الطوارئ الملهدة للحياة ، والمتدخل في مجالات الوعي ؛ ولكن الموقف يمارس - بكل أسف - في كل مجالات المرض) .

وفقدان القدرة على التواصل مع المحتوى التعبيري للأزمة يجعل الطب الغربى الحديث دائما بعيدا عن فهم السببية ؛ وهو بذلك بعيد عن فهم نقطة البدء الحقيقية للمرض أو فهم الـ prepathology ، أى بالولوجية ما قبل ظهور الأمراض (مرجع ٥) .

والطب الغربى بعيد حق عن المفهوم المغتنم لما هية الشفاء ؛ إذ إن الأمراض التي تروى بالعقاقير أو الجراحة كثيرا ما تعود في العضو نفسه ، أو في أعضاء أخرى ، وتشتت الحلقة الزمنية التي طرأنا عرفناها . وقد شرحت بالتفصيل في أحد أبحاثي المقدمة إلى مؤتمر الطب والموسيقى المنعقد بالبنغالور عام ١٩٨٣ (مرجع ٦) نظريتي أن نبوغ الطب الغربى الحديث ، ومع العلم الإنسان والبيولوجية الحديث ، من أرضية فلسفية أساسها المزل والتجزئة والتفتيت وقياس للمزول والمجزأ والمبثت يطور قياس نتائجها دقيقة وقابلة للاختبار والتكرار والإثبات والتصديق ، ينبع منه بالضرورة ظاهرة مجال أصمى blind spot يقطن بالشيء - الخفى المتحرك والمتضائل المتكامل ، وفيما يخص مفهوم التطور وتجلياته ، وبالأخص تحدى للمحتوى التعبيري والكمون التطوري للأزمة .

ولعل أحد محاور أزمة الطب الحديث ، ومعها علوم الإنسان ، هو أنه قد حدث خلط بين نتائج القياسات الكثيرة وتطبيقاتها الكثيرة - التي تجرى بضرورة المنطق العلمى الموجود إلى الآن على ما هو معزول ومجزأ ومبثت - والحقيقة النابضة المتحركة المتفاعلة للمواجهة دوما لتحديث التطور أو التكرس أو الثبات ، والمكونة دائما - ما دامت الحياة مستمرة - من مجام ديناميكي لتفاعلات داخلية وخارجية (مرجع ٧ ، ٨ ، ٩) ، أى أنه حدث خلط خطير في أن العلم الذى جردوه من الموسيقى ليسمو على أصعب وسيلة المعرفة الوحيدة المتبقية عن الحياة ، وهى التى لا يمكن أن تكون حيلة بآلة موسيقى ، أى بلا إيقاع وحركة وتفاعل وتطور مستمر . ومعنى أقرب : تجرأ العلم - المبثت والمجزأ - الباتر المازل - فعد نفسه وسيلة الذرى الوحيدة ، والوحيدة للشروع ، بالبيئة ؛ وهى التى لا يمكن أن تكون حيلة إذا جازت وفصلت وعزلت وبثت !

ولعل من دلالات الأزمة التي أشرنا إلى كتبها في ما تقدم من دراسة وفي غيرها (مرجع ١ ، ١٠) ، مسار الطب الحديث مثلا لاستعراض الحضلات تدريجا وسبعا وعسرة في مجال لا يمثل إلا واحدا في الألف على أكثر تقدس من مجالات قضية الصحة الإنسانية . وهذا ينطبق بوضوح على عمليات زرع القلوب والرئتين الصناعية التي تحمّل بداهية صارتة تملأ علينا للصصف والتلفزيون والإخبار ، مع أن

ثانياً : ما الثورة العلمية التي مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟

من حجب أن التراجع العلمي البسيط حتى مطلع القرن العشرين والمتقدم كما ذكرت آنفاً على التجزئة والعزل والتفتت ، قد فجرت تفكيراً دراسات المياه في الطبيعة وعلوم المادة . فقد أرغمت المادة علمها على قبول الحركة والإيقاع ، وفهمها تأثير النظم على المنظور ، والمخطط ، وعصارات التضائل والتكامل ، وبهرها من المفاهيم التي كانت بحسب التقاليد غريبة على العلماء يرفضونها ، ويحجبونها منها ، ويعيدونها بغير علمية . ويلاحظ أن هذه المفاهيم التي وصل إليها علماء المادة عبر القرون لم تكن أبداً غريبة على الفنانين كتاباً أو تشكيلييّن أو شعراء ، أو بالأخص موسيقييّن ، ولم تكن غريبة على أهل الحكمة في أي مكان أو زمان .

ومن حجب وأسف أن الجمادات كان أقوى وأكثر فعالية في تأثيره على علمائه ودراسته وإرغامهم على التفكير الجسدي في عوالم الفهم والتواصل للمصاحبة ، في حين لم يستطع الإنسان الحي أن يؤثر تأثيراً مماثلاً على علمائه وقواده ودراسته ، ولم تستطع حركة الإنسان وحياته حتى الآن أن يحررها علوم البيولوجيا أو السبسية أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الطب أو علم النفس ، التي مازالت تجرّس على الإنسان الحي بمخاطم العزل والبرّ والتجزئة والتفتت والتفتت ، دون وعي كاف بمخاطر هذه الأنماط وسودها .

فجرت دراسات المادة العلم الاستاتيكي والمتنق الاستاتيكي ثنائي الأبعاد تفكيراً ، ولم يعد يكفي المواجهة التحليلات للمعادلات الخطية الثانية ، ولا منطق إذاً كان كبيراً فهو ليس صغيراً ، وإذا كان مصمتاً فهو ليس فارغاً ، وإذا كان سلبياً فهو ليس إيجابياً ، إلى آخر هذه « التسهيلات » المبتدئة في مجالها فقط ، والمجازة عجزاً خلا في غير مجالها ، ودخلنا في مجالات قد يكون فيها ١+١ لا يساوي ٢ ، و ١-١ قد يساوي أربعة ! أصبحت المادة على أقل تقدير حالة تشاكية : مادة/طاقة ، طاقة/مادة ، تتنقل بين الكينونتين بحسب ظروف عيطة وداعية حدة ، تعرف بعضها ولا تعرف بعضها الآخر ؛ بل إن بعض عناصر المادة قد تكون في الوقت نفسه مادة وطاقة مصاً والموجب أن سلوك المادة فيها يبدو يعتمد على المراقب وعلى وسائل القياس التي يستعملها لحظة المراقبة - التضائل - وعلى صلاحيات عناصر المادة نفسها بعض ، ويؤاد غيرها ، لحظة المراقبة (مرجع ١٢) . وليس عجباً أن يتجذر الوعي - الخطير في آثاره التطبيقية في العلوم الإنسانية - بضرورة تعريف المراقب والمراقب والأداة القياسية والمنظور والسرعة والطاقة والظروف ، قبل إلحاق دلائل واستنتاجات بأي من الظواهر الملاحظة .

علمتنا المادة أنها يمكن أن تبوء مثلاً في ثلاث حالات « متناقضة » لثلاثة مراقبين ، يكون كل منهم صادقاً تماماً ، برغم اختلاف شهادة كل طرف من قرينه !

بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون أو يتكثف مدة ثم ينفخ ؛ ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد ، ومفاهيم المادة المضادة ، ومفاهيم نظرية التضائل Catastrophe theory ، حيث تخرج تطورات الأحداث خارج حدود القرارات القياسية فينبو كأنها

الملايين من الأطفال تهدد قلوبهم أو تنفك بها الجسم الروماتيزمية ؛ وهي التي يمكن منها تماماً بتمام وتكامل ففي بين علوم طب إنسان من نوع آخر ، مع التخطيط للتكامل والجغرافيا البيئية والسلوك الروتيني ، بما في ذلك المسالك الفنية البيئية ، والوعي الجسدي البني ، الدعم بالنظم المبرمة وتلقاها ودراسة ، بما هو جزء من تعليم إرواء الطاقات والقدرات وتدريب المهارات وإطلاقها . ولكن حيث إن ملايين الأطفال المهجين أو الذين تنفك بهم الجسم الروماتيزمية أو حتى ملايين الأطفال الذين ينفك بهم سوء التغذية ضعاف في ميزان القوى ، فليس لهم صوت أو حول في مجال المال أو السياسة في بلادهم أو في البلاد التي تصدر عنه العلوم البيولوجية والإنسانية اللا إنسانية - بما فيها هذا النوع الغريب من الطب . وحيث إنهم لم يفقدوا بعد إنسانيتهم ليستعملوا أجهزة القتل غير الشخصية القترى أو الجماعي وأدواته ، أوليهدوا باستخدامها - فلتست هؤلاء الأطفال إذن ، ولتركت التنازل على قوة علمها ومضعتها على الأفراد الذين يبدون على أصابع اليد ، والذين أنفق عليهم الملايين لنقل القلوب أو الأكباد .

وما أسهل أن يتحالف العلم للبربر مع أرواح قوى الزمان والمكان - وهم ليسوا بأي حال الأطفال أو الأشجار أو الطبيعة أو نبض الحياة المرحق - فإن التزام العلم بمواجهه التابث القديم ، وبأن يفساه هو الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، قد باعد بينه وبين الحياة وبين الإنسان الحي بنجوة متصاعدة خطيرة . وقد انحازت العلوم الإنسانية والبيولوجية للدفاع من نفسها إزاء هذه التصدي المتصاعدة ، لا بالتكثف والتفتت والتماثل المستمر من الإنسان والأطفال والطبيعة والحياة ، بل بالتفتت وموقف سلطوي متصاعد ، وبالتحالف مع مراكز القوة والسلطة في البنيان الاجتماعي . وإذا كان هذا التفكير في الزلاء قد حدث بتدرج غير محسوس فإن آثاره خطيرة ويمتد الأثر إلى أقصى درجة .

ويضعاف من هذه الظاهرة - التي تمثل في الوقت نفسه عبيداً خطيراً للإنسان وحرماً من أهم أعراف أزمة العلم - في مجتمعاتنا أن « العلم » الحديث غري وغير أصلاً ، ولا حجب أن يضاف ذلك من موقفه السلطوي البعيد عن الإنسان ، والمتصل عايه ، وللتحالف مع السلطة ، والمكالم بلختها ، أو بألمة أجنبية لا تكاد تفهم . وهو لا يتصور أن يكون هناك حوار حقيقي مع هذا الشيء الخطير المسمى بالإنسان «الشيء» . وواقع هذا الموقف المتصل هو المبدأ المستعبد ضد الإنسان الشيء أو إنسان القناعة الذي يثبت ، لا أروع له أية مساحة للتعبير ، مدى العجز الصالح لهذا العلم المجرى الذي فشل حتى اليوم في التكيف لمتنام الحركة والتضائل ، والذي يتخسر بما لا يقل من نصف قرن من الزمان من علوم الجمادات ، وتأخر بالآلاف السنين من وسائل المعرفة الأخرى بما فيها القرن والحكمة الشعية . وهنا أشهر مرضاً إلى ظاهرة مثيرة في مجتمعاتنا (مرجع ١٠ ، ١١) ، تتمثل في ارتفاع نسبة الاحتمالية مع ارتفاع نسبة التعليم ! فما نحن نخرج الآلاف من «العلماء» بعد سنوات مضنية من الدرس والدراسة في كثير من الجامعات ، وما هم إلا الآلاف من خيرة شياطين ، يقضون زهرة عمرهم في إخراج الآلاف من رسائل البحوث العلمية ، ومع هذا أصبحت تنسرد من الكساء والدواء والغذاء ما يرقى إنتاجنا الضميف وإنتاجنا الأصف . فهل يراى خطر للقرى أن هناك علاقة بين المفاهيم التي سمتها حتى الآن وعلم الظاهرة الصحية ؟

ولكنها تدور وهي ثابتة أيضا من منظور ما ، ومتحركة من منظور آخر .

يا لمعلم الآية (٨٧) من سورة النمل : دورى الجبال تحسبها جاملة وهي حر من السحاب ، على الإنسان وعلماته وسامته وكل مؤسسته أن يقيفوا جميعا فيفكروا الأحاديث سبحانه وتعالى ، أما كل ظواهر الكون والخلق والحقيقة والحيلة فسمعتها التمدد والحركة والتغير والإيقاع والتفاعل لا مناص . ولا مناص كذلك من أن تعلم التعامل مع الحركة والتمدد والإيقاع والدراما وما لا يمكن التكهّن به بطرق تصريفية ، لا بترية ولا قهورية ولا مدمرة ولا لتجملية تعامية .

وفرض الأحادية والثبات في غير جماله الواحد - الله سبحانه وتعالى - هو اعتداء على طبيعة الكون والحياة . ولازلت أذكر في وضوح على امتزاجي العميق منذ الطفولة بالقسّم المائل في سورة الواقعة (٧٨ - ٧٩) : فلا أقسم بمواقع النجوم . وإنه لقسّم لو تعلمون عظيم .

وكت عتفا أسأل بشرح لي الشارحون أن القسم بمواقع النجوم قسم عظيم لأنّه ثابت لا تغير مواقعه . وقد استكشفت تدريجيا أن القسم المائل يشير إلى مفهوم عكس ذلك تماما ، فهو قسم بشيء يند عن الإدراك . ومعنى "لو تعلمون" هنا هو ترجيح عدم العلم أن نادرا وبصعوبة بالغة . وهو في معنى تمييز شديد البلاغة بصعوبة العلم بالمتحرك المتفاعل - الكون يرتبط - بتمدّد الحركة والإيقاع .

فيا ذلك الصعب شبه المحال في مواقع النجوم التي تبدو كأنها ثابتة ؟ الصعب شبه المحال هو معجزة الثبات الظاهر الذي يخفي وراءه ظاهرة توازن ديناميكي مائل ، هو دراما هائلة من التفاعل والتمدّد والحركة . ثم ها هو ذا النجم الذي يبعد عنا مليون سنة ضوئية . نراه ، ومع ذلك فرما لم يبد موجودا .

أفلا تعتبر وتراضع وتسلم أن نأخذ من هذا العالم النابض الدرامي المائل في إيقاعاته وتفاعلاته ، وشبهه وزفيره الكوني ، وفي عجايبه التي لا تنتهي ، وفي تمدده اللانهائي ، وما ينبثق من هذا التمدد من الكون يرتبط في كل الظواهر والتجارب والأحداث ، دروس التحفظ قبل الحكم المائل والقاطع والتشنجي على نماذج صغيرة تضعها وتثبتها ونعزها دون تحليل وتوضيح وترويض وفحص ، دون تعريف بالناظر والمتنظر والقياس والمقياس وحالات المتحرك والتغير عند القياس ، قبل الأحكام وقبل التشنجات وقبل اليقين في غير محل اليقين ؟

أفلا تعتبر وتعرف قبل فوات الألوان أن القاطع "علوما" بل سلوكياتنا ومفاهيمنا الاجتماعية والسياسية المشكلة على هذا النمط المسطح الأحدي للشيء إن هي إلا اعتداء على الكون والحقيقة والحياة ، وإن هي إلا من الكائن ضد الحياة والكون ونواميسه ، سواء كان ما نضفيه على أنماطنا القاصرة سنننا علميا أو دينيا ؟ وكما رأينا ، فالعلم الجليدي والدين الحق من هذه الأنماط المضادة لطبيعة الحياة والكون والأشياء يراه .

لقد فرضت علوم المادة الوحي بالحركة والتمدّد فرضا ، وفق تفرض الحياة حقوها ؟

غير موجودة ، في حين أنها موجودة ولكنها خرجت عن مجال قدرات القياس فمجزت عن قياسها .

بعض المواد التي تبدو لنا ثابتة خاملة مصمتة تطلق أمزجة من اللادة والطفلة ، وتتحول بتدرّج غير محسوس بالنسبة لنا - قد يكون بسرعة هائلة من منظور زمني آخر - إلى مواد أخرى ، وقد يكون ما تطلقه مضرا أو شافيا أو غيبا ، وفقا للظروف والحدة والحال . ونقترنا ملاحم علوم اللادة وسمقيتها أن ما يبدو لنا ثابتا مصمتا من جماد هو عالم من الإيقاع المائل والتفاعلات الحسية ، هو كون مصغر microcosm ، به الأجرام والكواكب والشهب والفراغات والمسارات والتشكلات والأخذ والعطاء ، والكل يظهر بظواهر متعددة بحسب الناظر ، ووفقا لطرق القياس ومدى حدة علاقة الوحي ، وما تحمله من قبلية طاقّة pitch . فإذا رمت كرة مطاطية صغيرة مثلا نحو لوح زجاج قوي فسيتكون هذا اللوح لها حاجزا لا يمكن اختراقه - أي حائطا مطلقا من وجهة نظر الكرة - فإذا رمت كرة الحائط - المستعمل - نفسه بالكترون على الجهد فإن الإلكتروني يجزّره كأنه غير موجود !

وهكذا يصبح المجاز المستعمل بالنسبة للكرة غير موجود بالنسبة للإلكترون . فإذا استبدلت بالحائط الزجاجي مجال برتونات موجية فإن الكرة المطاطية تتبره بسهولة ويسر ، كأنه غير موجود ، في حين يمثل هذا الحائط - الوحي - حاجزا مستحيلا بل حاجزا ناقلا بالنسبة للإلكترون .

وإذا اتفنا من دراسات الكون الصغير - دراسات اللادة - إلى دراسات الكون الأعظم - دراسات الكون macrocosm - وجدنا الملاحظات نفسها ، والمعرفة الجليدية التي فرضت على العلماء فرضا الحركة والإيقاع والتمدّد - الكون يرتبط - وطاقى المقاميم الدينامية المتابعة النسبية الزائلة ، التي تتعطل إليها علوم الحياة فلا تجد لها !

كون هائل نابض متحرك ، قد تستغرق النبضة بمقياسها الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة ، فينبسط ثم يتقبض . وهو الآن في حالة اتساع ، والأجرام المائلة والنجوم والكواكب تخرج متباعدة فيما يبدو كأنه شهب كروي هائل . والنجوم ، ومنها الشمس ، دورة حياة عجيبة مثيرة . فإذا بلغ النجم الكبر يتداس إما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامل نسبيا - وهو ليس بخالد - قد يكون وزن ما يوازي رأس الديبوس منه مثل وزن الأرض كلها ، أو قد يتداس بسرعة هائلة فيتحول إلى قلب أسود كأنه مادة في حالة سلب - تنقل هذه اللادة - أي مادة أو أي طاقة تغير مجلها حتى تتروى - بالها من دراما وبالها من حركة وباله من إيقاع كون يعلمنا الكثير بلا نهاية : النسبية والحركة والتعرف بالناظر والمتنظر ووسائل القياس وظروقه كأساس للتقويم - للمرحل - وكل تقويم مرحل وكل تتابع مرحلية (من صعب أن علم عصر الاستنارة الإسلامية كانوا على وعي عميق بذلك حينما يهون استنتاجاتهم وملاحظاتهم به - هذا أفضل ما عندنا أوردناه وإن جاء خبرنا بأفضل منه قبلته والله أعلم) .

الشمس والقمر يبدوان لنا متصلبين في الجرم ، بل يبدو القمر في كثير من الأحيان أكبر من الشمس ، وهو من منظور آخر مجردة حرة حصص بثنائية جبرهما المائل . وتبدو الشمس كأنها تدور حول الأرض ، وهي تدور من منظور ما ، ولكنها لا تدور حول الأرض ! وتبدو الأرض كأنها ثابتة .

ثالثا : ما التكامل ؟

ما المنطق الديناميكي متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالتأثير والمنظور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالابحاث الأخيرة بشأن العمل التكامل للنهج المسمى الإنساني وللغصن الأيمن والأسير من الخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع منهج التثيت والتجزئة والبر ، ومع المنطق الاستاتيكي الخطي ؟

فلتتمعن أولا في ظاهرة الوعي والمعرفة !

إذا بحثنا عن مركز عند في الخ يمكن أن يطلق عليه « مركز الوعي » ، أهميات البحث واكتشافنا من جديد تصورنا للمفاهيم . ذلي مركز من مراكز الخ نستطيع عزله وتثيته والإشارة إليه على أنه مركز الوعي ؟

وإذا استمرت رحلة البحث المسائل هذه حير مفاهيم العلم التقليدي ، فدعنا طبيعة الوعي دفعا إلى إعادة جميع أجزاء الخ الإنساني : الفهم ، بالتطبيق والتجزئة والتثيت ، حتى يعود كلا متكامل كما كنا قبل أن يدخل في « مماناة » والتحقيق العلمي .

فلذا صرنا من هذه التجربة التحليلة للأسس العلمية السائدة حتى الآن إلى وعي بغطاوة دراسة الشيء إلى في حالته الملية وبخاطرها ، ثم الاستنباط والحكم والتطبيق على الخ ، مع اختفاء الوعي بالفجوة الرئيسية أو قل بالفتحة الحيوية في التثيت ، وجعلنا أنه لا بد من إدخال مفاهيم الحركة والنضج والإيقاع والتعدد الكوتريونيوني والدراس النائية من إمكان الاختيار من مسالك متعددة ، ومن استمرارية وجود إمكان « هذا الذي لا يمكن التكهّن به » ، ومن التفاعل المستمر في كل لحظة حياة بين الثابت والتحرك ، بين الملت والخي (هذه للمفاهيم حيوية أيضا للفرقة بين الحركة أو التحريك الميكانيكي والحركة الحيوية) .

ولو افترضنا أننا - إزاء ما تقدم - حاولنا إصلاح ما أقبله العلم « الديكارتي » (مرجع ١٣) ، وعكسنا للمناج العلمي السائد فظننا إلى الخ بما هو كل ، ثم ازدننا وعيا وتواضعا وتركانا فيه ظاهرة الحياة ، برغم علمنا أنه من شأن طبيعة الحياة أن تثبت بلا احترام بالأطر والأطام التي نضعها للمفهم والتثيت ، وأنها تتزلق في « فيها » من عليها ادعاء العلم والمعرفة والحياة والمناضبة والمسيبة ، إلى الركوع في صمت وإرهاق وتواضع في محراب هذا الذي يرفض التمتع والتثيت ، في احتراف كمال بمحدودية ما هندينا من علم ، وفي احتراف كمال ومتواضع بأن مجالات قوة العلم المائلة لا تلغي ضرورة الاعتراف ب مجالات ضعفه الذي يدعو إلى التواضع ، ولا تلغي أبدا ضرورة التواجد في حضرة الحياة من منطلق التواضع والتعلم والاسترشاد على نحو متجدد وبلا هاتيلوا افترضنا تحقق هذه الطلاب الصعبة كلها ، في ظل السمار التوضيبي المتزور للعلم الفاضل ، الذي أصبح يستعمل كل قوته لإغواء صهوة وتصوره ، فشدنا أئمننا نناظر بدلا من أجزاء ميتة ومضعة في الخ الإنساني - نناظر الخ كله في حالة حياة ، وسندرك أن مراكز الوعي - على عكس ما قدننا إليه مفاهيمنا السائدة « التقليدية » - تبدأ في الجلود عند الجذع reticular activating system حيث توقف الجلود طبقات الخ كافة حتى

أعلاه ، ثم نمر بصعدة أخرى ، حيث تتغير اتجاهاتنا العزلية التي كانت تدعي الأولوية المطلقة والدائمة لنص قايدي من نصفي الكرة النحية ، فتجد أن نصفي الكرة النحية يميلان مما في تنسيق وتكامل أنكره للعلم سابقا ، لغيب الوعي ولغيب النموذج إلى التكامل الدينامي ، ولغيب مفهوم المتصلات النحيفية المتغيرة ونقا لخصوصية التتابع التفاعل في لحظة ما من المكان والزمان ، فلذا بنا نجد أن هناك وظلف وعي « جشنتالي » - كل - في إيقاعي حديسي عاطفي جوهري ، وأن هناك وظائف وعي عقلاني حسابي تجريبي تنسيق ، وأن التطور الشكامل للخ يقطع بأن تلك الوظائف لا تلغي إحداها الأخرى ، بل - على العكس - إن التطور الشكامل يرى أنها موجودة لتعمل معا في ثراء كوتريونيوني تتابعي مواز ، لا أبدا لمودجا إلا في الأعمال القيمة للفنون التعبيرية المعظمة .

فلذا أخذنا كل ما تقدم من اعتبارات في منظورنا ، أو بالأحرى مناظرنا ، فلن يكون هناك أي معنى للخ بقصبة الشكاملين المتبادلين ، ويجعله في الجلود المحركة للوعي ، دون أن يكون هذا الكيان الرابع قلبية حسية في كل ما هو متناح له من متناح sensorium . وحتى على افترضنا تمام هذا للطلب « الفنى العلمي » ، أو « للعاطفي المغل معا » ، فلن يكون لكل ما تقدم معنى دون وجود المسالك التعبيرية وأدراجها ، وللمهارات الأصلية والمكتسبة التعبير expessorium من الوعي الذي هو موضوع السؤال أصلا .

ومن هنا نستطيع أن المعرفة الشكاملة ، التي يتحقق فيها إمكان « المرتبة » الطبيعية مع القوى الجبرية الأولية أو المعطيات الأساسية « الأبدية » - inherent — forces as opposed to non — inherent forces هي دائما معطية نصفي الخ معا في مرحلة الوعي الحسي ، ثم التعبير الوعي - وهو ما لا يتسارع حتى الآن إلا في بعض قسم الإنجازات الفنية للممارية الكوتريونيونية ، ولا يتوافر في المعرفة « العلمية » بمستوى تطورها الحالي .

وقد يعتقد البعض أنه لا مكان إذن للعلم المتمد على التثيت والتجزئة والعزل ، بعد ما ثبت من قصوره الحيوي ، برغم فواه التطبيقية المائلة في بعض المجالات ، وهذا أبعد ما يكون عن الحد من هذا اللقال الذي يمدد خلف العلم الفاضل وبخاطره ، ليس في كيرتونه مطلقا ، بل في ظاهرة ضياع الوعي بالحدود التي يلتزم بها بالضرورة منهجية التثيت التجريبي الجزئي إلى درجة التزدي في خطا اعتقاد أن معارفه هي معرفة بالكل الخي ، في حين أن نقطة المعرفة عند منهجيه هي التجزئة والتثيت ، وهو التناقض الملتص للكل الخي ، لها بالنا ومن طواهر الحياة أن جمع الأجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لا يكاد يكون أبدا جمعا حاسليا أو طرحا « علميا » ورياضيا ، فلذا وعي العلم ، متواضعا ، يسله الجوابر الأساسية بينه وبين الحياة ، وبالقصور الذي يشوب منهجيه ونفاجهه ومفاهيمه فيها ينحصر بالحياة ، ففراعي أن يكون - منها نصيبتمت إنجازاته وتطبيقاته في بعض المجالات - تأيما للحياة ، متعلما منها ، واسترشادا مقودا بها ، فإن العلم يصبح من أكبر النعم على البشرية ، ومن أكبر الآمال في إثراء الحياة وتثيتها ، بدلا من أن يصبح - كما هو الآن - أحد المخاطر الكبرى على استمرار الحياة ونفاجها .

• نصير من مد لوف

بالتفصيل بعض المراجع التي أوردناها (٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩) .

اعتقدنا أن التصور الأكبر فرض أحادية مبينة^١ وعلمية^٢ منطقية^٣، وثمنا - وثقنا - بما تنفيذه هذه الأحادية المصطنعة والمزورة من أمان وثبات، وهي في الواقع إلهي ملغطة مضادة للحياة، ومدخل أكيد للضيق والمجزؤ والموت القروض والمصطنع. وسارعت قوى الثلاث التقليدية لتتحالف مع هذا الموقف المهبط للحياة كلها. وتحولت تجربة الأحادية الجساعية التي هي مركز التقاء أعظم ما في الفن والدين والعلم وأروعها إلى أحادية بترية مدمرة مضادة للحياة، ومن ثم مضادة لكنه الفن ولكنه الدين ولكنه العلم (المعرفة). هذه الأحادية البترية للثبته في القبح الحظير الذي يتردى فيه الفن والدين والعلم عند البعد عن المصدر، وعند غياب الوعي^٤ والحي^٥ والديناميكي. وهذه الظاهرة للتسلط للمدمرة في الدنيا، انصدام الحبيسة الشائبة الجساعية، أو الثبوتات للقيمت؛ وبلا حي^٦ فن شغل نوافذ الوعي، وتقتل الوقت والحركة الظاهرة بلا حركة^٧، وعلميها هي العلم الباتر المجزئ المائل للثبوت بلا وعي لحضوره وقصوره. ويتبارى الإنسان - بعد الترقى في التفخاخ للمدمرة، وكلها تزدى إلى طرق مسدودة - في تحوير نفسه وثباتها وتبرها وتسليمها لقمة سائنة أو ضحية مقهورة لإلهة التشكيل والمصاغة والتصحيح والعلاج^٨، حل حسب النظرية السائفة في العصر والمكان. وتتضاعف الآلام والمعالجات والمضايق البشري مع « التقدم »، ومع ازدياد القوة، للثبوت البشر، دون أن ندري لماذا وكيف؟ لكن من فضل الله على البشر أن ترك إحدى فضاخ الوعي المتجمد الثابت الباتر لكل « آخر » يعتقد أنه « الحقيقة » الوحيدة^٩، وأن أحاديته البترية هي أحادية للمدمرة المحيطة بكل شيء. ترك إحدى هذه المجالات بلا ذراع قاهرة ومرعبة وأخشعة فاستمر للبشرية من خلال هذا المجال - الفن العظيم - قيس من المعرفة يستمر خطه عبر أطلك المصور ظلاما وفهرا وطمشا، حتى حين يجث البطل المعرفة في كل المجالات الأخرى اجبتنا.

يبقى أن نقول إنه قد تسلت مفاهيم الأحادية التجزئية الثابتة إلى المفاهيم الدينية يوسى من المصلحة السياسية، ثم التجا العلم إلى هذه المفاهيم نفسها ليخرج من ظلام فوضى الغيبات والتنقيب، فنجع (وثقنا) حيث كان سببه مشروعا (مرحليا) ثم تيسر - إلا علوم الماكدة - في التناظر الجساعية.

ومن حيث إنه في كل الأوقات نتجات الفزى السياسية إلى تعضيد مناهير الثبات والتجزئة من أجل الأمان والتأمين، ومن أجل الاستمرار عبر تحدى الحياة والحركة، وهجر مشروعية الحاجة الرحلية، أصبح أمل البشرية المهبط للوصل من جديد إلى كنهه. الدين والعلم هو الفن الحي المتحرك، وبصفة خاصة الموسيقى والدراما المتعددة الإيقاعية الكونترنقطة المعاصرة المتحركة.

وعلاقت ملاذ البشرية الأخير لها هذا الملدة وعلم الكون، حيث فرضت عليها فرضا تحديا الحركة، والإيقاع، والتسدد، والتناقص، والتناظر، والتناقص، والانتقال من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن، والخروج من مجالات القياس، ثم الدخول، ثم الخروج، والكل الذي يزيد من مجموع الأجزاء، والمجزء الذي يزيد

ونكر أن خرج العلم من طريقه الملمر الخلال هو اللجوء إلى مجالات المعرفة الموازية، مسترشدا ومستلها ومتسلا وسلا في تواضع. وعلى رأس هذه المجالات المعرفة المحركة في فنون الإنسان التعبيرية الثيمة^{١٠}، التي تحوى من التركيبات والتشابهات والنماذج ما يبعث عنه العلم فلا يجد من جهة، ومن جهة أخرى ما يرشد المعرفة العلمية إلى الطريق الذي يتبع للعلم أن يولد من جديد نعمة من أجل البشرية والحياة.

رابعا : هل تقتصر علوم الحياة والطب إلى فتوح حي ؟ وما دور الأدب والفنون ؟

ويك منطلق نقول إنها ملاذ البشرية في أزمتها التي مورثها حل أنها اندفاع بقوى متصاعدة في طريق طبيعتها الأساسية أن يكون مسلوذا ؟ لعلنا فللنا من الاستعراض والتحليل السابقين أن علوم الحياة بعيدة كل البعد عن التنبؤ الحي ؛ بل إنها قد تفتت ببعدها عن الحياة بما فيها من تحد للتعلم والإيقاع والحركة والوجود المستر للتصريف الذي لا يمكن التنبؤ به the element of unpredictability، بدعوى أن هذه الأشياء كلها غير علمية^{١١} ومن هنا نجد أن علوم الحياة عاجزة - صجرا عند البشرية كلها بالبقاء - عن مجارة علوم الطبيعة بما أطلقت من قوى هائلة، كما أصبحت عاجزة متكررة أمام الوعي الفني المائل هير العصور والأزمنة بالإنسان بوصفه غوذجاً حيا بما للتعلم والتناقص والتضام والحركة والإيقاع والدراما. ومن المنظر الأحادي المجزئ الثابت - بدعوى العلم - أصبحت علوم الحياة الحليط الطبيعي للسلطة السياسية الحاكمية في مكان وزمان ما، باتجاهاتها الحركية، إلى ثبات هو ولد للحركة وتجرهم لها، وهي انحط تحولات السلطة التي يجب أن تتصدى لها دائما الحياة بعلومها وفنونها، لتعطيها بصفة مستمرة، أيا كانت السميات البراقة، والبرورات للفتنة، التي تتفنن السلطة، وحلفاؤها في سوقها عبر العصور والأزمنة.

واسمحوا لي أن أخصم للقال بالاستمارة من مقالات لي عن موسيقى الإنسان المسماة بالموسيقى العالية (مرجع ١٤) .

« انظر إلى الإنسان وفيه الضعف والقوة .. وفيه الحروف والطمأنينة .. الشجاعة والجن .. الإقدام والتخاذل .. القدرة والمجزؤ .. بل فيه في كل نبضة حياة تتعادل دراما الحياة الموت »

الأشياء ونفقاتها موجودة تتحرك وتتفاضل .. وتتعلق القدرات ويحدث التفاضل الحليط والحركة الحقيقية من الوعي الجسلس والمترافع هذه المواقفات الفريدة .. الوعي الذي يؤدي إلى المعرفة والاستجابة والتسويق والتنقل السهل بين الجزئيات « للتقنية » .. المتحركة المتضائلة .. إلى الجساعات الكلية .. ثم إلى الجزئيات مرة أخرى بسهولة وسر، والتزام متواضع هذه الحركة الإيقاعية المتعددة الملدة، التي هي الحياة .. الوعي الذي يؤدي إلى حساسية دائمة محبو بحلوله للتناظر والتقابل ومحموديتها، وبضرورة تفسيرها وتزويجها واستعمالها أو تركها في سهولة وسر، توجها في ذلك كله للجساعية والتحديات التي استرشتنا في هذا القلق، والتي تصبغت لها

١٠ حتى عند المعرفة بفقردها لغيا، في صورتها الفزى غير الفزيع ولكن، ومن للصعب للحد، أحيانا لتزى، في صورة « فنن الحسى، غير المشوب والعصور .

محدود الثراء ، الذى طمأنا إميل ويتر. وأتذكر ، ألا وهو الإنسان الحى النابض للتكامل ، الذى يمسى بنفسه المخمما ، كى الذى يمارس وصى العقل ووصى القلب ممما ، ويطبق هذا الوصى الحى على ما هو متاح له من تراث هائل فى الدين ، وفى العلم ، بل فى كل للمطالع وعناصر الطبيعة والكون ، وكل القوى الهائلة المتاحة له ، والذى استطاع له ، إن هو وصى ، أو تتقلب د عليه ، إن هو فقد هذا الوصى .

عن ناتج الطرح ، إلى آخر هذه الملحة الرائعة التى تبتقى فى قوة وروعة عبر الثوانى والأيام والملاحظات وبلايين السنين .

هذه الملحة فرضت على علوم اللادة والكون أن تتحول إلى فن حليف للفن ، أى إلى فن - علمى جديد ، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها . عند ذاك يمسى الطرفان تدريجيا للمصدر غير

للمراجع :

- (1978), *The Politics of Experience*. New York, Ballantine.
 (1982), *The Voice of Experience*, New York, Pantheon.
 Reich, Wilhelm, (1979), *Selected Writings*, New York, Farrar, (٩)
 Struss and Giroex
 (١٩٨٣) محمد صادق صبور ، طارق على حسن ، محمد شعلان . الطب
 مريضا ، مكتب النيل للطبع والنشر ، ميدان الباشا - النيل - القاهرة .
 (1983), *Problems and Constrains in Introducing* (١٧)
Community-Oriented Problem-Solving Medical Education in
an Egyptian Context, paper delivered at International Confer-
ence on Problem-based Learning, Maastricht, Holland.
 Stepp, Henry Pierce. (1971); *S. Matrix Interpretation of Quantum* (١٧)
Theory, Physical Review D, March 15.
 (1983) (Inaugural Address to the Launching- (١٧)
 Conference) *The British Journal of Holistic Medicine*, Vol. 1
 No. 1.
 (1٩٨٧) ، ديمية إلى الموسيقى المالية والعالمية فى (١٤)
 للموسيقى ، مجلة الألباء ، السنة ٧٧ العدد ٨٩ ، نكبة الألباء - القاهرة .

- (1) *Black, Ivan*, (1975), *Medical Nonsense*, New York, Bantam.
 (٢) *Michrows, Thomas*, (1976), *The Role of Medicine: Mirage or*
Nemesis, London, Nuffield Provincial Hospital Trust.
 (٣) *Caps, Fritz*, (1982), *The Turning Point*, London, Wildwood
 (4) *Massachusetts, Alan*, (1966), *The Fatal Impact*, London, Hamish
 (٥) *Hansen, T.H.A.*, (1983), *A Guide to Medical Endocrinology*, Lon-
 don, Macmillan.
 (٦) *Hansen, T.H.A.*, (1983), *The Current Crisis of Medicine and Sci-*
ence and The Place of Music, paper presented at the Third Inter-
 national Conference on Music, Medicine, Education and Ther-
 apy, Denmark, Arhus-Ebeltoft.
 (٧) *Janer, Arthur*, (1970), *The Primal Scream*. New York: Dell.
 (٨) *Laing, R.D.*, (1972), *Meinosis: Some Experiences at Kingsley*
 Hall, in Ruitensbeck, H.M., ed. *Going Crazy: The Radical Ther-*
apy of R.D. Laing and Others, New York, Bantam.

تعدد التصويت في الموسيقى

عواطف عبد الكريم

يبدع المؤلفات الموسيقية ، عن طريق تنظيم العلاقات التجمعية الإيقاعية بين المدرك الألفي للموسيقى ، أي اللحن ، والمدرك الرأس لها ، أي تجميع التفعلات المصاحبة والتي نعرفها باسم الهارموني . ويتم هذا التنظيم من خلال نوع من التركيب البنائية الداخلية Structures التي ينظمها إطار بنائي معين Form . وقد أطلق الموسيقيون النظريون مجازاً ، صفة النسيج Texture على العلاقة بين المدركين الألفي والرأس للموسيقى ، لتشابهها مع علاقة السدى واللحمة في النسيج .

ونحن نصادف أنواعاً مختلفة من النسيج داخل المؤلفات الموسيقية ؛ فهناك النسيج أحادي الصوت (اللحن) Mono-phonie ، وهو الذي يقوم على لحن مفرد ، سواء تم أدائه بواسطة مفرد واحد أو مجموعة من الفنانين ؛ أو هازف واحد أو مجموعة من المازفون . وترأثنا من الموسيقى العربية التقليدية غير مثال لهذا النوع من النسيج . وهناك أيضاً النسيج الغائم على مجموعة من الأصوات ذات النوع الواحد أو الجنس الواحد Homo-phonie ، بحيث تسمع مجموعة من الأصوات أو التفعلات المختلفة في آن واحد ، إلا أن هذه الأصوات تتكون من لحن أساسي له الصدارة ، تستند إليه مجموعة الأصوات الأخرى التابعة له ، التي ليس لها من أهمية لحنية أو استقلالية إيقاعية ، ما يرقى بها إلى الوقوف في ندبة كاملة مع اللحن الأساسي . ومادامت العلاقة هنا علاقة متبوع وتابع ، فالنسيج الموسيقي هوموفون أو هارموني حتى وإن تعددت الأصوات الموسيقية المسموعة في آن واحد واختلفت . ومعظم المؤلفات مثل : الصوتيات والسمفونية والكونشرتو المفرد والقصيد السمفوني ، يقلب عليه هذا النوع من النسيج .

كانت كلمة تعدد التصويت و Polyphonia شائعة الاستعمال عند الإغريق . كذلك أطلقت الصفة المشتقة منها و Polyphones ، على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة ، أو كان متميزاً بجزالة التعبير اللغوي ، أو كان ثرثاراً . وفي حين اقتصر الاسم بالموسيقى منذ العصر الهيليني المتأخر ، ظلت الصفة تستعمل في غير الموسيقى ، وبالمعنى الذي أوردناه من قبل . جرت العادة على مر العصور وفي مختلف الأجيال على استعمال أصل الكلمة وهو و Polyphon ، في مجموعة من المصطلحات التي تعطي معنى تنوع الأصوات أو تعدداً أو تكرارها . ففي عام ١٦٥٠ ظهرت في كتابها طريقة نظرية الصوت عن طريق تكرار الصدى الصوت الصادر منه أو

أما النسيج متعدد التصويت لحن Poly-phonie ، وهو النوع الثالث من أنواع النسيج التي نصادفها داخل المؤلفات الموسيقية ، فهو يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المترابطة وتشابكها وتعارضها (لحان أو أكثر) بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعي واللفظي المميز له . وبالرغم من هذا التشابك والتعارض فهي تكون فية بينها وحدة فنية مترابطة . ويتمثل هذا النسيج غير ما يتمثل في أنواع من التأليف الموسيقي مثل للوتيت والفرجة والكانون والأبتكرات . وغالباً ما نجد النوعيات الثلاث من النسيج داخل إطار العمل الموسيقي الواحد ، ولكن بنسب مختلفة . ويوصف العمل الموسيقي تبعاً لنوعية النسيج الغالب على تكوينها .

على الاستقلالية التجمعية الإيقاعية للألحان المختلفة للتزامن ، وتعدد التصويت الذي يتبنا فيه نحن واحد مكان الصدارة ، في حين تقوم بقية أصوات العمل الموسيقي على مساندة وتعميق موقفه . وتقتصر استخدام المصطلح « بوليفونية » على المؤلفات الموسيقية من النوع الأول ، في حين استخدم المصطلح « هارموني » على المؤلفات الموسيقية من النوع الثاني . وقد انتشرت هاتان التسميتان واستقرتا خلال القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا .

ويكفي الإنجليز إلى استخدام المصطلح « بوليفونية » على الموسيقى متعددة التصويت منذ ظهورها حوالي القرن العاشر الميلادي حتى نهاية القرن الخامس عشر ، في حين يطلقون اسم « كونتراپنطية » على الموسيقى متعددة التصويت ، التي سادت خلال القرن السادس عشر حتى اليوم . وقد استعملت التسمية الجديدة بشكل شائع اليوم ، بالرغم من أن « بوليفونية » مرتبطة بنوع النسيج أو نوع التأليف ، في حين « الكونتراپنطية » هي فن صياغة أو قواعد كتابة وتأليف النسيج البوليفون . وكلمة « Counterpoint أو Kontrapunkt » ظهرت أول ما ظهرت في القرن الرابع عشر في العصر الموسيقي المسمى « آرس نوفا Ars Nova » . ومصدر الكلمة هو الاصطلاح اللاتيني « Punctus Contra Punctum » ، ويعني حرفيا نقطة مقابل نقطة ، أي نغمة مقابل نغمة ، ومفهومه إبداع نحن موسيقى تتقدم مع نحن آخر مفروض علينا ، يسمى باسم « اللحن الثابت Cantus Firmus » . وكان اللحن الثابت ينتمي من الألحان الجريجورية ، التي كانت تعرف باسم الغناء البسيط (Plain Song) . وتعد قواعد كتابة الكونتراپنط هي بدايات المدرسة الإبداعية المكتوبة في مجال التأليف الموسيقي الحالي ، إذ كان إبداع الألحان أو الألحان الغنائية يتم شفاعته قبل ظهور الكونتراپنط .

إن تعدد التصويت هو أحد المحاور الأساسية الثلاثة للتعبير الموسيقي ، إلى جانب الإيقاع واللحن . وتشكل مراحل الارتقاء بهذه المحاور ، الجانب الأكبر من تاريخ الموسيقى في العالم . وقد بدأ اهتمام الإنسان بتعدد التصويت متأخرا زمنيا عن اهتمامه بالإيقاع واللحن (حوالي القرن التاسع الميلادي) . وبالرغم من صدق تلك الحقيقة يمكن القول إن أولى مظاهره قد وجدت عند كثير من الشعوب البدائية في آسيا وأفريقيا وأوروبا ، ولكن بشكل عفوي غير مقصود (وهو النوع الذي أطلق عليه Kircher ، اسم Polyphonia or polyodia Naturalis) .

ويظهر تعدد التصويت غير المقصود بوصفه نتيجة طبيعية رحيمية لتأثيرين أساسيين هما :

- غناء مجموعة من اللحنين معا من أصهار متفاوتة أومن الجنسين .
- عدم وجود تدوين موسيقي واضح وقاطع يلزم مجموعة اللحنين بغناء اللحن من منا بدائية وحتى نهاية .

وبالنسبة لمظهره الأولى تجد أن اختلاف طبيعة الأصوات المتناظرة الصوتية الغنائية لكل جنس أو لكل عمر ، ينتج مسافات لحنية متوازنة أثناء غناء اللحن للمرد ، مثل الارتكافات أو الانحاسات أو الارتفاعات ؛ وهذا النوع من الغناء يعرف باسم الغناء المتوازي « Parallelen Gesang » . أما بالنسبة للمظهر الثانية فتجد عنها أشكال مختلفة من تعدد التصويت العفوي ،

مضاعفته ، عرفت باسم « Polyphonusmus » . وفي إنجلترا ظهرت آلة وترية تشبه العود في العصر الإنجليز عرفت باسم آلة البوليفون « Polyphone » ، وكانت هذه الآلة تصدر مجموعة متنوعة من الأصوات الموسيقية التي لا تستطع آلة واحدة إصدارها . أما الأرض البوليفون فقد ظهر أيضا في إنجلترا حوالي عام ١٨٩٠ ، وهو يستطيع تقليد أصوات جميع آلات الأوركسترا الوترية وآلات النفخ الحشيشة كل آلة على حدة . وكذلك كان يطلق اسم « Polyphonist » على الشخص الذي يستطيع إصدار أصوات مختلفة عن طريق التكلم من يده و الحلق ، وفي إيطاليا ، تم اختراع آلة اسمها Polifone حوالي عام ١٨٣٣ كانت لها القدرة على الانتقال من صوت آلة الكلازينيت إلى صوت آلة الباصون . وفي الربع الأول من القرن التاسع عشر ، ظهرت لآلتها جهاز الـ « Polyphon » ، وهي نوع من الصناديق الموسيقية ، أو نوع من أنواع الجراموفون^(٨)

وحوالي عام ١٣٠٠ بدأ استخدام المصطلح « بوليفونية » للدلالة على تعدد التصويت في الموسيقى ؛ فقد ظهر في المرجع المجهول المؤلف ، المسمى « Summa Musicae » الذي تناول موضوع الكتابة للأرغن ، مصطلحات مثل التصويت الثنائي « Diaphonia » ؛ التصويت الثلاثي « Triphonia » ؛ التصويت الرباعي « Tetraphonia » . وبداية من عام ١٥٣٦ ، ويظهر المرجع المعروف باسم « Musurgia Seu Praxis Musicae » للمؤرخ Luscinius الذي يتناول فيه مسائل التدوين الموسيقي والكتابة البوليفونية ، شاع استعمال المصطلح « بوليفونية » لوصف المؤلفات الموسيقية القائمة على تعدد التصويت بشكل عام ، وبدى أيضا في الظفرة بين تعدد تصويت عفوي أو تلقائي أو غير مقصود ، وتعدد تصويت مقصود أو مكتوب أو فني ، مع بداية الاهتمام بالبحث في موسيقى الشعوب والأجناس المختلفة ، من خلال ظهور علم موسيقى الشعوب « Ethnomusicology » . وقد ورد تلميح عن تعدد التصويت العفوي في كتاب « كرش Kircher » المسمى « Musurgia Universalis » الذي صدر عام ١٦٥٠ ، وفي تلك في الصفحات ٢١٥ ، ٥٣٩ ، ٥٤٣ ؛ حيث فترق ما بين تعدد تصويت طبيعي عفوي وغير مقصود « Polyodia Naturalis » وتعدد تصويت فني أو مقصود « Polyodia Artificialis » . وسنورد شرح الفروق بينهما فيما بعد .

ولى جانب المصطلح « بوليفونية » تداركت الدول المتكلمة باللغة الألمانية مصطلحا آخر لوصف الموسيقى القائمة على أكثر من صوت ، أو الموسيقى متعددة التصويت ، فظهر المصطلح « متعددة التصويت Vielstimmig » ، وارتبط بالموسيقى التي تزيد أصواتها عن أربعة أصوات . وتضاربت الآراء حول نعت هذه الموسيقى بهذه الصفة ، أو إطلاق صفة أخرى هي « متكاملة التصويت Vollstimmig » عليها . ومع تضارب الآراء حول أيها أفضل : متعددة الأصوات أو كاملة الأصوات ، استقر الأمر خلال القرن التاسع عشر على إطلاق المصطلح « Mehrstimmig » على أي نسيج موسيقي قائم على أصوات متعددة .

ثم تطور الأمر إلى تفرقة واضحة بين تعدد التصويت الذي يعتمد

• يشير الـ رم إلى ترتيب المراجع في بداية البحث .

لإحلامه الفني ولعلاوته الأدائية (٩ ص ٩٥) . وفي هذا الكتاب نفسه يقول الملاحون في مجال التعريض بمدرسي الموسيقى السنين لا يصنعون في احتياهم جميع القدرات المكتسبة للتلاميذ . أثناء أدائه للمصاحبة ؛ لفناء هؤلاء :

إن الماعزف منهم يعزف مع تلاميذ لم يدرسوا الموسيقى إلا ثلاث سنوات فقط ، فيجب عن المسافات القريبة بأخرى أبعد منها ، وعن النوتات المنخفضة بأخرى أعلى منها ، وعن النوتات السريعة بأخرى أبطأ منها . (٩ ص ٥٩) (٦ ص ٨٢) .

وهو يجدر هنا من استكمال مثل هذه المصاحبة مع المبتدئين . أما تعدد التصويت الآلى فقد نال قدرا من الاهتمام الراعى ؛ ولو أنه كان أيضا في أبسط أشكاله بالكتب آلة المزمار المزودج « Anulos » التى تنتج نوعا من الطنين الممدود إلى جانب اللحن ، لطبيعة تكوينها . أما آلة الهارب التى عرفت باسم « Magadis » فإن احتواها على عشرين وترًا قد أتاح للماعزفين فرصة العزف في أوتكتافات متوازية . ومن اسمها اشتق المصطلح الذى يطلق على غناء كورس من الرجال والأطفال في أوتكتافات متوازية ؛ « Magadis » . ومن كتابات الإغريق ونظرياتهم عرفنا الكثير حيا كانوا يفضلونه من مسافات ؛ فالسافات الثلاثة هي الأوتكتاف والحامسة والرابعة ؛ وغيرها من السافات متناثرة . ويؤكد والتر فيورا Walter Viora في مرجعه « العصور الأربعة للموسيقى » أن الإغريق قد عرفوا مبدأ خلط الأصوات لإصدار مؤثرات موسيقية . وهو يدل على اعتقاده ببعض الجبارات التى صولت عن السنة بعض أبطال الدراسات الإغريقية ، التى تعلى معنى خلط الأصوات أو تناقروها مثل :

Synanon diadon Concentus dissonus -
(١) Symphonia discors

والملاحظ أن أنواع تعدد التصويت البسيط والغوى التى سبق أن عرضناها لا تزال قائمة في كثير من اللحن والأغاني الشعبية في البلاد المختلفة وفي ريف مصر أيضا ، وليس أدل من ذلك من وجود مجموعة من آلات الموسيقى الشعبية المصرية التى يصدرو عنها نوع من تعدد التصويت البسيط الذى يعرف باسم الطنين أو « نوتة البدال » . ففى كل من آلة الزمارة المزودجة والأزفرل توجد قضبتان هوائيتان ، تصدر البسرى منها النغمة المحدودة « الطنين » في حين تزدى القصة اليمنى اللحن الأصل . أما آلة المزمار فيتم العزف عليها في مجموعة من عزافين ، المازف الأول يعزف اللحن الأصل على الآلة الأصغر حجما وتسمى « سبس » ؛ أما الماعزف الثانى فهو يعزف النغمة أو النغمات المصاحبة على الآلة الأكبر حجما ، التى تسمى « جورى » .

ومع مطلع العصور الوسطى ، ظهرت بوادر تعدد التصويت المقصود داخل الكنيسة المسيحية في أوروبا ، كما ظهرت أيضا في كتابات شراح المدرسة الإغريقية من علماء العالم العرب الإسلامى أمثال الكندى (٧٩٠-٨٧٤ م) والفارابى (٨٧٠-٩٥٠ م) وابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧ م) ومن بعدهم صفى الدين الأرموى (توفى عام ١٢٧٤ م) من المدرسة المنهجية . ويرجح كثير من المؤرخين النظرين أن تعدد التصويت قد انتقل من كتابات علماء العرب إلى أوروبا ضمن ما انتقل إليها من معارف أخرى . وقد التقى الفكر الأوروبى مع الفكر

مثل المحاكاة البدائية غير المقصودة « Imitation Primitive » ، ونتج عن عدم دخول مجموعة الماعزفين معاً في بداية الغناء (بدائية موحدة) ، أو مثل المتروفرنية التى تنشأ عن طريق محاولة أحد الماعزفين أو أحد عازقي آلة المصاحبة ، زعزعة لحن الغناء الذى يؤديه الجميع « Varianten-Heterophony » . وقد ينتج أيضا نوع من المحاكاة الحرفية « Canon » :

هناك أخيرا غناء قانسون ابتاعى Canon حقيقى توصلت إليه قلة من الذكاء المحيطة بسط الاستواء نتيجة لما يحدث من تشابك منشؤه نغاد الصبر ، حين تنفرد جماعات في غناء تبادل Antiphonal (بين جموعين) أو لجوارى Responsorial (بين الماعزف والكورس) ولا تنتظر حتى يأت دورها وإنما تتدخل قبل أن ينتهى الصوت الرئيسى .

والمواقع أن أحادي جزيرة فلورس Flores بأندونيسيا ينون حيا أكثر أنواع « الكانتون » صرامة ، وذلك فوق صوت أو « طنين » Drone ، مزدوجين على درجة الأساس ودرجة الخامسة كما في آلة « موسيقى القرب » (٦ ص ١٧ ، ١٨) .

وقد عنيت المحاضرات القديمة عنابة كبيرة بالتصوير الموسيقى اللحفى الإيقاعى ، في حين لم تلتفت إلى التصوير « الكونترابنسى » (التنبير متعدد الصوت) ؛ فقد كانت موسيقا قائمة على اللحن المفرد . ومن أهم هذه المحاضرات ، المحاضرة الإغريقية التى يعتقد أنها قد أخذت الكثير من حضارة مصر القديمة العظيمة ؛ فقد ورد في كتابات المؤرخ هيرودوت (٤٨٤-٤٢٥ قبل الميلاد) ، أن الطقوس الدينية المصرية الخاصة بإيزيس وسيرابيس قد انتقلت كاملة بأشعارها وأغانيها وصلواتها وآلات النغم للموسيقى الخاصة بها ، وانتشرت في بلاد الإغريق ، ومنها انتقلت إلى الإمبراطورية الرومانية ، ثم مباشرة إلى غروب أوروبا . (٧ ص ٩٨) . وبالرغم من الاهتمام البالغ بالموسيقى اللحنية ، فقد عرف الإغريق أنواعا مختلفة من تعدد التصويت الغوى الذى سبق أن تكلمنا عنه . فإلى جانب الكورس الذى ارتبط بالنداء الإغريقية القديمة ، وإلى جانب الكورس مع اللحن المفرد في التراجيديات ، وجدت أيضا أنواعا من الغناء الجماعى الذى يؤديه مجموعة من المارة غيرالمتخصصين من عامة الشعب ، في المناسبات والأحفالات القومية والدينية والاجتماعية . وهذا الغناء الجماعى وإن كان يحد أساسا على لحن مفرد إلا أن اختلاف المناطق الصوتية بما لا اختلاف الجنس أو العمر كان يظهره في نسج متعدد التصويت . وكان هذا الغناء يؤدى بدون مصاحبة ، أو مصاحبة من المنشد المحرف على آلة الفثارة Kithara أو آلة الليرة Lyre وأحيانا تتم المصاحبة بألة المزمار المزودج إذا كانت الأحفالات مرتبطة بأعياد ديونيسي (٧ ص ٩٢) . وكثير من كتابات أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ قبل الميلاد) ، تومى إلى وجود نوع من تعدد التصويت الآلى الذى يشبه الميتروفونية . ومن شرحه الذى ظهر في كتابه « القوانين Laws » تفهم أن الشاعر اللحن يقوم بمصاحبة غنائه (أو غناء الآخرين) على آلة الليرة إما بالاتزام المطلق بحدود اللحن اللحنى ، أو أن يقوم بإضافة حواش وزخارف لحنية وإيقاعية على نغمات اللحن الأصل ، فيما

الصوت وتعد القمة الأولى . أما القمة الثانية للكتابة الكونترابنطية المقامية فتشملها مؤلفات ثلاثة من العملاقة هم : الفلمنكي لاسوس Lassus (١٥٣٠-١٥٩٤) ، الإيطالي بالسترينا Palestrina (١٥٢٥-١٥٩٤) ، الإسباني فيسكويروا Victoria (١٥٣٥-١٦١١) ، والإنجليزي بيرد Byrd (١٥٣٣-١٦٣٣) .

ولا يتسع المجال هنا لتتبع التطور التاريخي لتعدد الصوت في الفترة الزمنية المذكورة ؛ ولا للخصوص في مسائل تخصصية دقيقة قد تثير ملل القارئ ، ولكن لجعل القول هو أن أوروبا ، قد فعلت إلى أهمية التعبير الموسيقي الكونترابنطى فقامت بإحضارها داخل الكنيسة وتطويرها داخلها ثم خارجها ، بعد أن تم نوع من التأثير المتبادل بين الموسيقى الكنسية والموسيقى المدنية ، على نحو أدى بها في النهاية إلى تنظيم الفن للموسيقى وتنقيته . وقد أزهىها الحرس على هذا النوع من التعبير الموسيقي بتطوير التلون الموسيقي إلى الشكل الذي نعرفه حالياً ، وهو تدوين لا يدع مجالاً للارتجال أو للخروج من النص الموسيقي المكتوب . كذلك فإن تعدد الصوت الذي عرفته إنجلترا تحت اسم « الفناء الغرام Cantus Gemellus » الذي كان أساساً لنوع من تعدد الصوت عرف باسم « العطين المزيف Faux Bourdon » ، كان نقطة تحول كبيرة في كل من المجالين الغرامسون والكونترابنطي ، ووصل بأوروبا إلى تقنين الهارمونية المقامية .

وتطورت أوروبا بعد ذلك وقصرت التعامل على السلمين الكبير والصغير ، وتركت مجموعة المقامات الكنسية كما سهل عليها صلبة التأليف الموسيقي الغرامسون الوطيفي ، ولولوة أنوع من الصيغ الموسيقية ، وتأسيس فن التوزيع الأوركستراي ، وكل ذلك في سلسلة متصلة من التطور العلمي العقلاني الإبداعي ، فزرت بأوروبا من عصورها المظلمة إلى قمة ازدهار الإبداع الموسيقي الإنساني .

وفي مقابل هذا التطور العظيم ، نجد أن تعدد الصوت الموسيقي عند العرب ، قد اقتصر على كتابات العلماء والفلاسفة . وبالرغم من أن محاولات تقنيته وتنظيمه في بداية الأمر جاءت مترادفة بل سابقة لمحاولات أوروبا ، علاوة على أنها قامت على قياس دقيق كما سيبدو في المقتطفات التي سنورد هنا ، إلا أن الأمر لم يتعد هذا الوقف . وهناك مواضيع عدة في كتاب للموسيقا الكبير للفارابي (٨٧٠ - ٩٥٠) تدلل على وجود تعدد الصوت القائم على المسافات المتوافقة بعد تقنيها ، فقد ورد في صفحة ٢٦٩ من هذا المرجع ما يلي :-

ومن هذه الأبعاد التي وجدناها ، أما الذي بالكل والذي بالكل مرتين ، والجملة تضاعف الذي بالكل ، فيها تسمى «الشفقات العظمى» ؛ وأما الذي بالخمسة والذي بالاربعة ، والذي بالكل والخمسة ، والذي بالكل والأربعة فها تسمى «الشفقات الوسطى» .

وأما البعد العطين والجملة كل بعد كان نسبة إحدى نعمتين إلى الأخرى أقل من نسبة البعد الذي بالاربعة فها تسمى «الشفقات الصغرى» . وبعض العلماء من أصحاب التياميم يسمي المقتطفات العظمى «الأبعاد الحقة النغم» ؛ ويسمى الأبعاد الوسطى

العرب في بداية الأمر من ناحية الاعتماد على المسافات الهارمونية المتألفة وهي الأكتاف ، والخامسة والاربعة (أو مضاعفاتها) ، أخذوا يفكر الإغريق من ناحية ، ثم اعتماداً على ما تستسيغه الأذن وتلتذذ بسماعه من ناحية أخرى . كذلك يشابه مفهوم بداية تعدد الصوت عند كليهما في التألف الإيقاعي للصوتين المرتبين « وهو ما عرف باسم « الأورجانوم Organum » في أوروبا وعرف باسم « الاصطحاب » عند العرب الذين تركز كلهم عن : « الجس على وترين في آن واحد » .

وفي حين اهتمت كتابات علماء العرب وفلاسفتهم على النظرية فقط دون التطبيق (فيما عدا الشرح على أوتار آلة الصود) ، اهتمت أوروبا أولاً على التطبيق ، فقد بدأ الأورجانوم أول ما بدأ في شكل ارتجال غنائي للحن بسيط يلازم لحن الإنشاد اللطيف الجريجوري المتميز بنغماته المملوكة ، الذي كان يمثل العصب الأساسي لتعدد الصوت (اللحن الثابت Cantus Firmus) . جرت العادة في بداية الأمر أن يؤدى هذا الفناء المرحلي تحت لحن الإنشاد الديني متأكفاً معه على مسافة الخلفة أو الاربعة ، متوازياً مع حركته ومع امتداده الزمني . وهناك حالات ينفى فيها هذا النوع الذي عرف باسم الأورجانوم القيد بثلاثة أو أربعة أصوات وليس بصوتين كما كان شائعاً ، وذلك عن طريق تكرار الصوت الغليظ أوكتاف لأعلى أو تكرار الصوت الحاد أوكتاف لأسفل أو لجمع بينهما ، مما يعطي زينة صوتية غالية في الفراء داخل أبنية الكنائس . ومن طريق المرجع الموسيقي المعروف Musica Enchiriadis ، تبين أن هناك نوعاً من الأورجانوم الحر الجريجوري الخارج عن التوازي اللحن المعروف في الأورجانوم القيد ، هذا الخروج كان يتم فقط في بدايات الإنشاد اللطيف وفي نهاياته . ويوما بعد يوم ، ونتيجة لجهد عالم موسيقي بعد الآخر ، ومؤلف موسيقي وراء الآخر ، وعلى مدى قرون طويلة (من القرن العاشر وحتى القرن السادس عشر) تطورت البدايات الجافة غير المؤونة لتعدد الصوت في أوروبا إلى أروع أنواع « البوليفونية » أو الكونترابنطية « المؤونة » ، وذلك بعد إرساء قواعد الكتابة الكونترابنطية وتقنين نوعيات العلاقات الراسبية ، ووضع أسس المسار اللحنى للنغمات المتتارة ، ثم تلمس كل وسيلة لإيضاح التدوين وتحديد القياس الزمني للنغمات الموسيقية . وقد تحمل عبء هذا التطوير حشد هائل من العلماء والموسيقيين ، لاستطيع صهرهم ولكننا سنورد بعض الأساء التي هي علامات مميزة في هذا الطريق الطويل :

جيدو ألتريزي Guido d'Arezzo (٩٩٥-١٠٥٠) ، فرانكو الكولون Franco of Cologne (القرن الثاني عشر ؛ أو القرن الثالث عشر) ؛ مدرسة كانتونائية نورفدام في باريس ومن أهم أساتذتها ليونين Leoninus (القرن الثاني عشر) ، وبيروتين Pérotinus (القرن الثالث عشر) ، فيليب دي هتري Philippe Vitry (١٢٩١-١٣٦١) ، لاندينو Francesco Landino (١٣٢٥-١٣٩٧) ، ماشو Guillaume de Machault (١٣٧٢-١٤٥٣) John Dunstable (١٣٧٠-١٤٥٣) ونوفاي Dufay (١٤٥٠-١٤٧٤) ، ثم مدرسة الفلمنكيين وصل رأسهم جوسكان ديريه Gosquin Despres (١٤٥٠-١٥٢١) يمثل قمة ازدهار فنون الكتابة الكونترابنطية في الفناء الكنسي متعدد

والأبعاد المتشاكلة النغم؛ ويسمى الأبعاد الصغرى
والأبعاد اللحنية النغم (٣ - ص ١٦٩).

وهو هنا يحدد مسافة الأوكتاف ويضعافها بمسافة متفقة ومسافة الرابعة
والخامسة، أو مسافة الأوكتاف مع الرابعة والأوكتاف مع الخامسة،
بمسافة متشاكلة. أما المسافات الأصغر من الرابعة والخامسة فتعزف
بوصفها لحنية فقط، وهو اليلدا نفسه الذي ورد في الأورجانون
الأوروبي في بداياته. وما يؤكد تفكيره في تعدد التصويت أو في جمع
نغمتين في آن واحد ما ورد في الكتاب نفسه:

ثم إذا تأملنا الأغان تأملا كثيرا وجدنا فيها اقترانات
للنغم وترتيبات لها، وأغنى بالاقترانات اجتماع
الثنين منها أو أكثر، والترتيبات أن يقدم هذا في
السبع أو يؤخر هذا... الخ.

وقد قسم الفارابي ما مره من تعدد التصويت إلى ثلاثة أنواع هي:
(أ) الاقترانات؛ وهي حرف نغمتين متفقتين معا (ورد في كتابه
المشار إليه شرح لتعدد تصويت ثلاثي الأصوات).

(ب) التمزيج؛ وهو حرف نغمتين متاليتين بحيث تعزف الأولى
خفقا إلى الثانية لتسمع كأنها مترانة معها.

(ج) التضخيف؛ وهو حرف النغمة من قرارها أو جوابها في آن
واحد؛ وهذا النوع هو ما عرفه الإغريق تحت اسم
"Magadising".

أما ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧) في كتابه «و الشفاء» و «النجاة»
فقد تطرق إلى موضوع تعدد التصويت بشكل مهيب وبحرية كبيرة
جدا لم نعرفها أوروبا إلا في القرن العشرين. وتعد كتاباته في هذا
المجال أكثر جرأة وتطوراً من كتابات هوكيلد البندكتيني في أوروبا،
بل سابقة لما ورد في تقنين المسافات المترافقة التي ظهرت في كتابات
فرانكو الكولون؛ فقد كانت وجهة نظره أن أية مسافة لحنية متوافقة،
هي أيضاً متوافقة اصطلاحياً:

ثم إن قرأ زعموا: أن ما لا تقوم إحدى النغمتين
من طرفين بدل الأخرى في الأبعاد المتفقة توجد على
قسمين:

إما أن تكون النغمتان من طرفين، وتتفقتان إذا
أوجدت نظرتين معاً، وتتفقتان متاليتين. وإما أن
تتفقا نظرتين لا تتفقتان مزجياً وانحداداً معاً، ومنهم
من قال بالعكس.

ومنهم من أقدم للمترجحين من المتاليتين، وليس عا
عملوا شيء ألبتة؛ فإن التفقتا كلها تتفق مزجياً
وتتفق متالياً؛ لأن سبب الاتفاق هو نسبة
النسب، حيث وجدت كانت سبباً، كان وجودها
مزجياً أو اتلا، والذي دعاهم إلى هذا أشياء تعرفها
في كتاب «المواقيت».

(١ - ص ١٨)

وفي تحديده للمضغفات تورد المتقطعات التالية:
ولقد ثبت في الإزماعلي، أن كل ما على نسبة

الضعف فهو المتفق، وما على نسبة الزائد جزءاً فهو
المتخالف؛ ولما النسب الأخرى فلا يتفق فيها إلا
على سبيل البذل (٢ - ص ٤٠٨).

وفي مكان آخر من المرجع نفسه:

والمتفقت منها على سبيل البذل أربعة؛ أحدها الزائد
أجزاء من خرج على نسبة الأعداد المتتالية، كالزائد
ثلاثة أرباع، أو خمسة أسداس، يكون بدلا عن
أصل هو يعد يزيد بجزء وينسب إلى خرج هو مجموع
المعدلين مثل السبعة للأربعة فإن السبعة تزيد على
الأربعة بثلاثة أرباع وهو يدل الزائد... الخ
(٢ - ص ٤٠٨).

وقد أضاف ابن سينا إلى أنواع تعدد التصويت التي تكلم عنها
الفارابي أنواعاً أخرى هي:

(أ) التبديل؛ وهو يقابل مقبول المسافة الهارمونية.
(ب) التشقيق؛ وهو العزف على وترين يصدران نغمة واحدة
منها لامتدادها الزمنى الطبيعي، وتزخرف الأخرى في أزمنة قصيرة
متتابعة.

(ج) الترحيد؛ وهو مطابق للزخرفة اللحنية المعروفة باسم
"Triller".

أما الأروى وتوفى عام ١٢٩٤ فقد عد مسافة الثالثة من المسافات
التي يمكن استعمالها اصطلاحياً، إلى جانب المسافات الشائع
استعمالها؛ وهو نفس ما اعتنى إليه فرانكو الكولون، وتم تطبيقه
على الأورجانون في أوروبا.

وهكذا نرى أنه بالرغم من هذه البدايات العظيمة، إلا أنها ظلت
بدايات فقط، لم يتحقق لها أي تطوير علمي إبداعي مرادف لما حدث
في أوروبا؛ فقد وقع العرب ولا يزالون تحت تأثير الجمال الحسي
للغناء المونودي أو اللحن المفرد، الذي هوج بالزخارف والبرقشة،
يلازمه خط إيقاعي هوج هو الآخر بالزخارف والبرقشة. وقد ظهرت
بعض محاولات التعبير الكونترابطي (تعدد التصويت) في قلة ضئيلة
للغاية من النبالجات الغنائية التي أبدعت خلال القرن العشرين.

كذلك بزغت بعض الوصفات المشتة من هذا التعبير، ضمن
الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات التلفزيونية، وفي أنوع
أخرى من التأليف الموسيقي الرفيع، بنت كلها على اقتباس الفكر
الغربي في العصر الكلاسيكي الموسيقي، بدون احترام المقامات
العربية الأصلية، وبدون أي رغبة في الاتجاه إلى التجريب
والتحديث. والمؤلف الموسيقي المصري الوحيد الذي فطن إلى
ضرورة تضمين التعبير الكونترابطي في الموسيقى المصرية المقامية
بشكل عضوي وفي إطار يجمع بين الأمثلة والمعاصرة هو جمال عبد
الرحيم. ولعل المستقبل أن يكون أكثر اشتراكاً مع ظهور بعض
البحوث التجريبية التي يقوم بها حالياً طلبة الدكتوراه بكلية التربية
للموسيقى لإيجاد تعدد تصويت يلائم ويخدم الإبداع الموسيقي المعاصر
المصري ويقتنه.

ونعود مرة أخرى إلى تعدد التصويت في أوروبا، لنستعرض أنواعه
المختلفة على مر العصور.

من التعبير الكونترابنطى ، من حيث المظهر والجوهر ، بالدراما المسرحية التقليدية التي يظهر فيها بشكل عارض المونولوج التزامن والديالوج المتزامن . أما المؤلفات الموسيقية الدينية فقد احتفظت احتفاظاً كاملاً بالنسيج متعدد الأصوات .

وعلى التوالى نفسه استمر تناول النسيج متعدد الأصوات في العصر الرومانتيكى ، إلا أنه ازداد تشابكاً في إطار من التعبير الذاتى الصارخ والمتضارب في النصف الثانى من القرن التاسع عشر . إن الإغراق فى استخدام التلون والتلصيح ، واستخدام التنافر ، مع الاتجاه إلى إبداع الحان لا نهائية ، قد خفض من تفتيت المارمونيات الرأسمية ، إلى خطوط أفقية متشابكة متصاعدة ، تميل للعمل الففرى قوة كائنة دافعة وحركة (٥ - ص ١٤ ، ١٥) . وقد ظهر هذا النوع من النسيج فى مؤلفات وتشارد فايجنر، وكذلك مؤلفات جوسلاف مالر "Mahler"، وريتشارد شتراوس "Richard Strauss" . ويتميز النسيج الموسيقى فى درامات "فايجنر" بأنه قائم على "موتيفات" أو "الحان دالة" "Leit-Motif" ، وكل موتيف يصور شخصية من شخصيات الدراما ، ويقوم فايجنر بتحويل هذه الموتيفات وتنميتها ومزجها بشكل رائع وفقاً لتطبيقات الأحداث والحالات النفسية فى نسيج متشاكل متصارع ، وقد نسيج زميلاه بمدخل حل متوالى نفسه بشكل أو آخر .

وقد تم إطلاق اسم "البوليفونية المتنافرة" أو "الكونترابنطية المتنافرة" "The Dissonant Counterpoint" على النسيج متعدد الأصوات لمؤلفات القرن العشرين ، بعد انهيار النظام التونالى التقليدى وإحلال الاكوتونية غير المقتدة ، ثم الاكوتونية المقتدة المعروفة باسم "الدونديكونية" بدلا منها . وقد بدأ عصر التنافر أو عصر المتناقضات ، بتحلل الرومانتيكية والاتجاه إلى التعبير بصيغة العمر . وتميز النسيج متعدد الصوتيات هنا بالشرارات النغمية المشتتة ، والتي لا يبدو لها شكل متصل فى الظاهر وإنما عن طريق تجميعها فى إطار نفسى معين تتيبن ما تسمى إليه ، وعلى النمط نفسه يظهر المسرح النفسى فى القرن العشرين . وقد تأثر النسيج متعدد الصوتيات بجميع المذاهب والاتجاهات المختلفة التي ظهرت فى القرن العشرين ، وبالرغم من ذلك فقد التزم مبدأ جوهرى هو تزامن الندبة المتصارعة أو تزامن المتناقضات . وقد دعا ذلك كثيراً من آباء القرن العشرين إلى استغلال المصطلح الموسيقى الذى يطلق على هذا النسيج ، عنواناً لبعض مؤلفاتهم الأدبية مثلاً فعل آلدوس هكسلى Aldous Huxley فى روايته الطويلة "Counterpoint" ، إذ إن جوهر تعدد الصوتيات ما هو إلا جوهر الحياة نفسها ، ... تقابل الحياة والموت وتزمنها وكذلك السعادة والشقاء فى الأصل، واليابس، والشر والفر، والنجاح والإخفاق .

ويختلف أسلوب التعبير الكونترابنطى من عصر لآخر ، مع اختلاف الاتجاهات أو المذاهب الفنية للموسيقى لكل عصر . كذلك فإنه يختلف من مؤلف موسيقى إلى آخر تبعاً لمرقته من أسلوب التأليف الموسيقى الذى يسود عصره ، فهو أسلوب التبعية ، أم أسلوب التجديد .

يتميز التعبير الكونترابنطى الذى تبلور فى القرن السادس عشر بالنعومة والعمق والروحانية ، بعيداً عن أى تأثير خشن أو متوتر . يقوم النسيج هنا داخل مناخ مقامى غير وظفى ، بمعنى انتهاء وجود مراكز قوى لحنية أفقية أو تجميعية وأسية ، تفرض حلولاً لحنية أو تجميعية معينة . ويستقى من ذلك كليشيهات الفضلات التي تأثرت ببوادير ظهور المارموونية الوظيفية . وجمال الخطوط الأفقية وتشابكها فى انسجام هو الهدف الأصل فى هذا النوع من التعبير الكونترابنطى . لذلك تمت تسمية هذا النوع باسم "البوليفونية الحسية" أو "الكونترابنطية الحسية" "The Linear Counterpoint" . ويمكن أن نطلق عليه "تشابك المتناغمات" .

ومثل بداية القرن السابع عشر ، خضع التعبير الكونترابنطى للتوتالية الوظيفية ، التي ظهرت وتبلورت معتمدة على السلم الكبير والسلم الصغير فقط . وقد بلغ هذا النوع من التعبير القمة الثالثة فى حلقات تاريخ تعدد الصوتيات على يدى "يوهان سيبستيان باخ" : Johann Sebastian Bach سواه فى أعماله الكورالية الدينية أو فى أعماله الآلية الدنيوية . ويتميز هذا التعبير بتوازن تام بين المكونين الأفقى والرأسى ، مع ظهور جرأة فى استعمال التنافر لإيجاد نوع من التأثير الحسن . ويقوم النسيج هنا على توتالية وظيفية تعتمد على مراكز قوى لحنية وتجميعية تفرض حلولاً معينة^(٦) . والأسلوب هنا سرى ، خطائى ، متوترى ، "Motivic" يقوم أساساً على فكرة واحدة عمادة بكثير من الحوافز والتفاصيل والخلاف والتنميط على نحو يولج فى إسراره . وقد سمي هذا النوع من تعدد الصوتيات باسم "البوليفونية الوظيفية" أو "الكونترابنطية الوظيفية" "The Functional Counterpoint"

أما فى القرن الثامن عشر ، فقد استمر إبداع المؤلفين الموسيقيين فى إطار التوتالية الوظيفية وانتهى النسيج الموسيقى إلى المارموونية مع وجود بعض حالات الكونترابنط الوظيفى الضيق فى بعض المؤلفات الموسيقية . وهو لا يقوم على المسار الحلقى الأفقى للأحان قدر ما يقوم على التآلفات المارموونية الرأسية وتضيقها بشكل أو آخر ، وفى إطار من العقلانية والتوازن البنائى . كما تبلور التعبير الدرامى الثانى القائم على الصراع "Dualism" بظهور الفكرة للمعارضة أو الشخصية للمعارضة ، مقابل الشخصية الأساسية . ونستطيع تشبيه هذا النوع

المراجع

١ - ابن سينا : جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء - تحقيق زكريا يوسف مراجعة أحمد فؤاد الأملون - للطبعة الأخيرة ١٩٥٦ من ١٨ .

٢ - ابن سينا : كتاب الموسيقى من جملة كتاب الشفاء - تحقيق جرجس فتح الله ملحق بكتاب تاريخ الموسيقى العربية من ٤٠٤ - ٤٠٨ .

- ٦ - كورتزاكي : تراث الموسيقى العالمية - ترجمة سمحة الحولي - مراجعة حسين فوزي ، دار النهضة العربية .
- ٧ - Robertson, Alec and Stevens Denis; Ancient Forms to Polyphony, Penguin Books 10th ed. N. Y. 1982 .
- ٨ - Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians , V. 15 Macmillan, Publ. 1980 .
- ٩ - Wiora Walter: The Four Ages of Music, Norton and Company N.Y. 1967.
- ٣ - الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير - تحقيق غطاس عبد الملك ص ١١١ - ١١٢ .
- ٤ - عادل عضير : تعدد التصويت في اللغات العربية - رسالة ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية - جلدهم حلوان - غير منشورة ، ١٩٨٧ .
- ٥ - عواطف عبد الكريم : دراسة لاستنباط قواعد جديدة في فن الكونترابند لحدة الألحان العربية المقامية - غير منشور ١٩٧٨ .

بين الأدب والموسيقى

محمد عماد فضلي

الأدب والموسيقى مظهران من مظاهر النشاط النفسى الإنسانى ، يربط بينهما وشائج قوية من ناحية المجال النفسى الذى يتبعان منه ويؤثران من خلاله ، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التى يتبعان توافرها للفنان المبدع ، ومن حيث المراحل التى يمر بها كل منهما فى ذهن الفنان المبدع حتى يكتمل لها النضج فيتكلمان فى العمل الأدبى أو الموسيقى الجدير بالعرض على جمهور المتلقين . ومع ذلك فإن النظرة العابرة قد لا تبين هذه الوشائج ؛ إذ قلما يجمع فرد واحد بين القدرة على الإبداع الأدبى والإبداع الموسيقى معاً .

وقد تناولت مدارس علم النفس المختلفة ظاهرة الإبداع الفنى من وجهات نظر مختلفة ، ولكننى أفضل هنا أن أكتفى بمرض نتائج تطبيق المنهج العلمى على هذه الظاهرة ؛ إذ إنها فى رأى أوضح السبل لتبيان الأسس النفسية للإبداع ، ولأنها أيضاً أكثر الطرق قابلية للنقاش الموضوعى الذى يجتنب صعوبة الإيمان بمسلمات مبسطة كى تفسر ظاهرة طبيعية يمكن أن نخضعها للمنهج العلمى كما نخضع ظواهر الفيزياء والكيمياء ، بشرط أن نختار لها أدوات البحث العلمى التى تناسبها .

يقوم المنهج العلمى على رصد الظواهر بملاحظتها ملاحظة تفصيلية دقيقة بهدف من التحيز ، وقد يستعين الباحث فى ذلك ببعض الأجهزة والاعتبارات الفنية ، حتى يمكنه تبيين التفضيلات الدقيقة والمعامل اللطيفة لهذه الظواهر التى تخفى على من يكفى بالانطباع العام الناتج من الملاحظة العابرة . فلذا اكتمل للباحث القدر الكافى من تلك الملاحظات ، نظمها تنظيمًا يمكنه من تحليلها لاستنتاج ما يحكمها من قوانين أو خصائص عامة . وقد يسمح كتم الملاحظات ودقتها بتحليلها إحصائياً ؛ وهنا تزداد القيمة العلمية للنتائج التى يصل إليها الباحث ، وقد تسمح طبيعة الظاهرة بالتحاذ نتائج هذه الدراسات فروعاً توضع موضع التجربة بأساليبه المختلفة حتى يتأكد الباحث من صحتها ، فيصل بذلك إلى نظرية علمية .

وقد تمكن الباحثون النفسيون من تطبيق هذا المنهج منذ عشرينيات القرن الحالى ، مستعينين إلى حد كبير من الآراء والانطباعات التى توصل إليها قدامى الفلاسفة والمفكرين ، إلا أنهم أخضعوا ما وصل إليهم من هذه الآراء والانطباعات لمنهج الملاحظة والقياس والتجريب . ولنا عودة لما بين نتائج المنهجين ، الانطباعى والعلمى ، من فروق ، بعد عرض نتائج الدراسة العلمية لظاهرة الإبداع الفنى .

يتوافر من وثائق تاريخية صدرت من المبدع نفسه ، أو كتبت عنه ، هدف لتحديد اللامع النفسية له .

لما للدخول الثانى فحصر فيه الدارس النشاط النفسى للمبدع وهو يمارس عملية الإبداع ، وكأنه يسجل تلك النشاطات تسجيلًا سينمائيًا .

ونلاحظ هنا أن المراحل الثلاثة كثيرة ومتفرعة ، حتى إنها قد تبدو

اتخذت الدراسات العلمية للإبداع مدخلين رئيسيين ؛ أولهما يدرس الفرد المبدع نفسه ؛ وثانيها يدرس النشاط الإبداعى .

فأما المدخل الأول فقد تفرع إلى ثلاثة فروع : أولها ، تتبع حياة المبدع النفسية تتبعاً طويلاً فى مراحلها المختلفة ، من الطفولة إلى تمام النضج ؛ وثانيها ، رصد القدرات العقلية والمسمات المزاجية التى يتميز بها المبدع ويحتاج إليها فى عملية الإبداع ؛ وثالثها ، دوس ما

التجديد والبعد عن التقليد ، فالأدب الأصيل يأبى بتشبهات لم يسبق إليها أحد ، ويأمنه على بقية ما يحسنه من سيقوه ، والموسيقى الأصيلة يتكرر قلبا جديدا ، أو إيقاعا مستحدثا ، أو مقامات نغمية لم تعرف من قبل .

أما الطلاقة فيقصد بها سهولة استدعاء عناصر الإبداع . وما يروى عن الأستاذ رياض السنباطي أنه كان إذا قدم جزءا من لحن إلى السيدة أم كلثوم من مقام معين طلبت منه أن يغير ويضعه في مقام آخر ، أن به في المقام المطلوب فورا . وهكذا كانا يجران مقاما بعد آخر ، إلى أن يستقر الرأي على واحد منها . ومعروف ذلك عن الأستاذ السنباطي أنه لحن أكثر من مقطوعة باستخدام لحنين لأبيات نفسها . وما أذكره في هذا المجال قصيدتين لأبي المشرع ، غنت إحدهما أم كلثوم ، وكان مطلعها :

الملك بين يديك في إقباله صوحت ملكك بسانئ وآله
والثانية ضلعا عبد الغنى السيد ، ويقول مطلعها :
وقولوا له وحسى فداه هذا التجسى ما مداه

أما المرونة فيقصد بها القدرة على تغير الزوايا التي ننظر بها إلى صوفا ما بحيث نرى فيها وجهة نظر تختلف عما يراه الشخص العادي ، فلا تنحصر أنفسنا في قوالب جاهزة للتفكير . ولعل هذه الوظيفة أهم ما يتوقف عليه الابتكار . وكثيرا ما تتمثل هذه المرونة عند المبدعين المبدعة ، عندما يحاولون مرارا التوصل إلى إبداع معين ، ثم تنسحب قريحتهم فيتركونه جانباً ، ثم يبدون أنفسهم فجأة أمام رؤية جديدة للموضوع ، وإذا بالنشاط الإبداعي يتدفق . ومن الأمثلة النشطة لهذه المرونة ما نراه عند الأطفال متعلمي الرسم على شيء ما ، وليكن عصا مثلا ، فقد يبدأ الطفل برسمها على شكله على أنها تشبه النبتة ، ثم إذا به بعد دقائق يمتطيها كما لو كانت حصانا . ويضرب عن مثل موسيقى مصرية سمعتها من أحد المقربين إلى شيخ للمحنيين الأستاذ زكريا أحمد ، إذ إنه لما تكلف بوضع لحن « بكره السفر » لأم كلثوم في فيلم « دناتير » ، وكان مطلعها كلمتين فقط هما « بكره السفر » ، وحاول مع الأستاذ رامي أن يضيف إليها كلمات أخرى حتى يمكنه تلحين المطلع ولكن محاولاته خبت بهاء ، ترك المقطوعة بعض الوقت . وفي يوم ما ذهب مع أبنائه وبناته لشراء ملابس العيد فلما دخل دكانا ليخاطره إلى آخر ، وإذا بهذا يوحى إليه بتقطيع جديدة لعبارة « بكره السفر » فلحنها اللحن الشهير بالتقطع الآتي : بكره السفر / بكره / بكره / بكره / بكره / بكره السفر .

والتلقيا : القدرة على التزويم ، أي التحكم على الأشياء والمواضيع من حيث مدى تشبهها مع الأشياء أخرى توضع معها في سياق واحد فيكون الكل مؤتلفا ومتصفا بخصه مع البعض الآخر . وهذه القدرة نلاحظها عندما ننظم الفرد للديع وهو يتأمل ما تم له إبداعه ليضيف إليه لسة من ريشته أو يستبدل كلمة بكلمة في قصيدته ، أو يغير جملة موسيقية بجملة أخرى يراها أكثر تحسيرا عما يحس بها نفسه من مشاعر . وكثيرا ما يحدث ذلك في مراحل التدريب على أداء لحن ما .

إذا تأملنا قليلا في تلك الدعائم الثلاث وما تتضمنه من وظائف ، نجد أن واحدة منها أو أكثر تظهر بين حين وآخر لدى كثيرين منا ؟ فتبين الموقف للشكل الذي يحتاج إلى حل جديد يكاد يبرأ كل مهني أو حرفي . وإذا أضلعت مهنتي مثلا ، وهي الطب ، فلا أظن أن

متنافرة ؛ لكنها في الحقيقة متكاملة ، على نحو ما يظهر جليا عند مراجعة نتائج كل منها . ولعل كثرة ما يفرع عنها كانتا نتيجة لطبيعة الظاهرة موضع الدراسة ؛ فالظواهر النفسية بطبيعتها مركبة ، إلى الحد الذي جعل بعض المفكرين يفتنون أنها عصية على البحث العلمي . فإذا جئنا إلى ظاهرة الإبداع وجدنا نصيبها من التركيب أكبر ؛ ومن هنا تزداد حاجتنا إلى تمسك المدخل ، وتوسع أساليب الملاحظة والتجريب . ولعل هذا التكامل بين تلك المدخلات ينضج عندما نعرض مثلا لكل منها .

من أشهر الدراسات المتبعة الطولية لظاهرة الإبداع والمبررة تلك الدراسة التي قام بها لويس تيرمان بين عامي ١٩٢١ ، ١٩٤٧ ؛ فقد بدأ تيرمان من الفرض القائل بأن ارتفاع مستوى الذكاء أحد العوامل التي تميز « المبدعي » ، ومن هنا اختار لتجربته بضع مئات من الأطفال تتراوح أعمارهم بين أربع سنوات وثلاث عشرة سنة ، وتبلغ نسبة ذكائهم ١٤٠ فما فوقها بمقدار يتتبع . وبعد أربع سنوات نشر تقريره الأول الذي بين فيه الميزات التي تغلب على هذه المجموعة فكانت كما يلي :

- ١ - تميز حالات هؤلاء الأطفال بالثوق العقل للمعروف بين الآباء والإخوة ، كما يتميزون هم والوالدان بالثوق البدني إلى قدر ما .
- ٢ - يتميز الأطفال بحسن التصرف في المواقف المختلفة ؛ يتنوع الاهتمامات .
- ٣ - يتفوق هؤلاء الأطفال دراسيا ، ويحافظون على هذا التفوق في مراحل الدراسة المختلفة .
- ٤ - تبدو على الفتيات مظاهر المذكورة كما يلاحظ في نظرائهن من الفتيات المتوسطات .

وهنا يمكننا ذكر بعض النتائج المخالفة للاتجاهات والآراء التصميمية المبنية على ملاحظة أمثلة للمبدعة المشهورين ؛ فقد بينت هذه الدراسة المبهجة الشاملة أن الأطفال الموهوبين لا يتميزون بطلب للزواج أو عدم التوافق مع المجتمع أو الميل للزعة ، كما أن أغلبهم أن يكونوا حائلي التفوق في جميع مراحل الدراسة . أما النكات التي تروى عن علماء أو فلاسفة مشهورين وبهايلهم وتختلف في أثناء مراحل دراستهم الأولى فلا تعدل - إن صحت - أن تكون شلوا يثبت القاعدة .

ومن أمثلة الدراسات التي ترصد القدرات العقلية والسمات المزاجية للمبدع دراسة العالم النفس الشهير « جيلفورد » ، وقد مرت في مراحل عدة من تقليب الآراء فيما للتلحاح للمرحلية للنباتية ، ثم انتهت إلى تبين دعائم أساسية ثلاث للنشاط الابتكاري .

أولها : أن النشاط الابتكاري يعتمد على تبين الفرد للبدع ما إذا كان موقف ما ينطوي على مشكلة تتطلب حلا جديدا ؛ ما يسبق له تعلمه ، يمكنه اختراعه من بين عدة بدائل . وهذه البدائل الخاصة للفرد ما كلما زاد مدحها ازدادت قدرته على الإبداع ، سواء كان هذا الإبداع أدبيا أو موسيقيا أو علميا أو فلسفيا . ويمكن تنمية هذه القدرة بتعرض الفرد لمواقف تربية تتحداه من هذه الناحية .

وثانيها : مجموعة من الوظائف التي تسمى بالوظائف الإنتاجية ، وتشمل الأصالة والطلاقة والمرونة . ويقصد بالأصالة هنا الميل إلى

ينحدرون من « بيت أحب وفكر » ، في حين ينحدر معظم موسيقيينا من النتيج الحبيب الذي تأوى إليه موسيقانا العربية الأصيلة ، وهو ثلاثة القرون والإتشاد الديني . وليس بعيدا من أعضائنا غلبة « المصليخ » حتى أواسطنا للموسيقية الأصيلة ، من الشيخ سلامة حجازي ، إلى الشيخ علي محمود ، إلى الشيخ سيد درويش ، إلى الشيخ زكريا أحمد ، بل إلى محمد القصبي وسيد مكاري بدأ أيضا شيخين . وكان محمد عبد الوهاب ربيب مسجد « سبيل الشمراني » ، وكانت لم كلوم منشدة دينية أصيلا ، وزادت هذا تأصيلا في قصائدها الدينية الصلابة من مطولات أحمد شوقي .

ومن نتاج تلك البحوث أيضا أنه من المحتمل أن يسلي الطفل المبدع ما يشير إليه الفترات الإبداعية في مراحل عمره الأولى ، بل في أسابيع حياته الأولى .

فلذا انتقلنا إلى الأشهر الأولى نجد بعض البحوث تشير إلى اهتمام خاص في بعض الأطفال بتربده ما يتعلمه من ألفاظ إذا ما كان مهيا لأن يكون أدبيا أو شاعرا فيها بعد .

ومن الظواهر الفسيولوجية المرتبطة بالإبداع الفني ظاهرة تسمى « بالصورة الارتسامية » ، وكلنا يجربها بين حين وآخر . وتمثل هذه الظاهرة في أننا إذا ما نظرنا إلى شيء ما لمدة ثوان ثم حولنا نظرنا إلى خلفية متجانسة اللون ، خالية من أي رسم ، فقد نجد أمنا صورة عائلة للشيء الذي كنا نطير إليه ، تقي لبضة ثوان ثم تختفي . هذه الصورة الارتسامية كثيرة المحنوت بينة الموضح عند الأطفال في سن العاشرة ، فهم يستطيعون الحصول عليها بمجرد التخلي ، وهي أيضا مما يميز كثيرين من المبدعين الفنانين ، إذ تلازمهم بعد انقضاء الطفولة ، وتساعدهم على أن يروا « بعين الخيال » ، أو عين العقل ، أو عين البصيرة ، ما لا يستطيع الفرد العادي رؤى به إلا بالعين المجردة ليصلوا حسيا ، إذا ما توافر له موضوع الرؤى في حياته في عالم الواقع .

وقد بينت هذه الدراسات أيضا ، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكتف على ملخج مما يبدعه الأسبقون . حل أن هذا الطلاع ليس كاطلاع الفرد العادي ، بل هو اطلاع تكتين الصنعة وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع ؛ ثم هو اطلاع ليده الإنتاج الطفاقي وليس اطلاعا لمجرد الحفظ والترديد أو التقليد . ولعل أبرز مثال حل هذه النقطة بين أجيالنا وراثنا العظيم نجيب محفوظ ، فلمرور عه أنه يداوم حل القراءة والكتابة طيلة شهور الشتاء ، وإن كان لا يشترأ إلا يبعده قد اكتمل من هذه الكتابات المنظمة المستعدة المكثفة . ومن هذا يمكن القول إن الإبداع - أنها كان أو موسيقيا - ليس هوية بل هو تخصص يحتاج بحسب لوجهة إلى الدراسة التهجية والرائد . وهوية الأدب والموسيقى للمفهوم ما هم إلا متخصصون غير مخترين . وهذا هو المفهوم الحق للهوادي .

هذه هي الظروف المروية علميا بأنها تساعد على إنتاج الفرد المبتكر . تسهل له الإبداع العبقري . فمادما حل الخطوات أو المراحل التي نمر بها ولافة العمل الفني ؟

دلت دراسات الرئائك التجريبية التي تركها المبتكرة المبدعون ، كما دلت المقابلات الشخصية مع هؤلاء الفنانين ، حل أن العمل الفني الأصيل لا يأتي من فراخ ، بل إن له « ماديا » في حياة صاحبه

الطبيب الذي لا يتحل تلك القدرة قادر على التشخيص أو وصف العلاج المناسب لكل حالة حل حلة . وعكس أن تقول مثل هذا ولو بدرجة أقل عند ذكر الأصالة - أي الحل إلى التجديد - والطلاقة والمرونة والتعظيم . ومعنى هذا أن الفرد المبدع لا يختلف كيفا من حلة البشر ، إلا أنه يتميز بالجمع بين كل هذه القدرات في وقت واحد وبدرجة عالية . وهنا توافر الشروط اللازمة للعمل الابتكاري . ويمكن أن نضيف نقطة أخرى إلى وظيفة المرونة بخاصة ، فللاضافة العلمية تدل حل أن المرونة وظيفة متخصصة ، أي أنها تخص مجال ما بعينه عند شخص بعينه ، فالشاعر يتماز بالمرونة في استخدام اللغة والصور الأدبية والتشبيات ، ولا يستلزم ذلك بالضرورة توافر المرونة لديه في استخدام النغم والإيقاع والتراكيب الفارسية التي لا غنى للموسيقى عنها . وهنا نلاحظ اشتراك الأدب والموسيقى في كثير من القدرات النفسية اللازمة ، ثم اختلافها عند وظيفة المرونة ، وإن كنا نلاحظ حاجة كل من الشاعر والموسيقى إلى المرونة في تناول الإيقاعات ، بل حاجة الروائي أو القصص أو كاتب المقال كذلك ، إذا كانت كتاباتهم تنطوي حل إلفاعات موسيقية خفية تربط بين ألفاظهم وجملهم .

ومن أمثلة الدراسات القائمة على تحليل الوثائق التاريخية يمكننا ذكر دراسة العالم « كوكس » تلميذ « تيرمان » ، الذي درس وثائق تاريخية تتعلق بثلاثمائة عبقري يزنون عبقريا آخر ، وتوصل إلى نتائج تقرب من نتائج أساتذة تيرمان ، إذ وجد أن السمة الغالبة حل هذا العدد الكبير من المبدعين هو ارتفاع نسبة الذكاء ، وزاد حل ذلك أن تبين وجود مراتب لهذا الذكاء المرتفع ، إذ وجد أنه أعلى ما يكون بين الفلاسفة ، يليهم الأدباء والشعراء ، ثم يليهم العلماء والموسيقيون .

وبما يبعد الإشارة إليه هنا أن الاضطرابات النفسية لا تكن غالبية بين هؤلاء المبتكرة المبدعين ، وهذا ما أتقى - مرة أخرى - الانطباع الشائع حل ارتباط الفنون « بالجنون » ، بل نستطيع أن نقول - بناء على نتائج هذه البحوث العلمية - إن الفنان بعملة يحتاج إلى قدر حال من الذكاء والاستقرار النفسي .

هذه إلمة سريعة بنوحيات البحث الذي يتخذ دراسة الفرد المبدع مدخلا للتصرف حل شرائط العمل الابتكاري وسماحه . فلذا جتا إلى التدخل المثالي ، وهو الذي يدرس النشاط الإبداعي نفسه ، ويجد أنه أكثر حيوية وتشبعا . وسأكتفي هنا بالتركيز على بعض النتائج المهمة لبحوث هذا التدخل .

بينت تلك البحوث أن البيئة لها أثر كبير في تكوين العبقري ؛ فهي تساعد حل أبعث العمل المبدع إذا كانت تتحدى الفرد المبدع بقدر من الخلاف بينه وبين حل حله وما حوله ، يكفي لإثارة رغبته في التنبل حل تلك الاختلافات ، دون أن تؤذي به إلى الإحباط . ثم تكون البيئة أيضا غنية ببعض القيم والاعتصمات التي يرشده الفرد المبدع في أن يتصلق بها ويتبعها ، خصوصا في طفولته ومراهقته . وهنا نجد الفروق بين الأدب والموسيقى ؛ فالبقية العامرة يتخذ الشمر للأدب ، والحلفة بالشمر والأدباء بين أقرباء الطفل المبدع أو معلوه ، تساعد حل تنمية القدرة اللمية لديه . أما تلك التي تحفل بالموسيقى والذئنا وتقتردها ، فتساعد حل تنمية القدرة الموسيقية . وهذا ما نمره من أجيالنا حل مصر والوطن العربي ، فمعظمهم

التوقف هي ما نسميه بقطرة الكمون . وهناك أمثلة كثيرة لا يُنتق هذه الميمات فجدة في أثناء التزم ، ففي الأجل تنشط بعض أجزاء الدماغ على فترات منتظمة ، وتعمل على حل المشكلات وإيجاد تشغيلا ، وربط بعضها ببعض الآخر . وهنا قد تبرز الفكرة الجديدة التي كان يبحث عنها الفرد للبداع في لحظة دون جدوى . ومن أشهر تلك الأمثلة ما عرف عن اكتشاف حلقة البتزين سداسية الشكل ، المكونة من ست ذرات كربون مرتبط بعضها ببعض في شكل حلقة مغلقة . وهذا هو أساس ما يعرف الآن بالكيمياء العضوية ؛ فقد أخذ العالم يفكر شعوريا في كيفية تفسير الحقائق التي توصل إليها بتحليل بعض المركبات الكيميائية في ضوء ما كان معروفا وقتها من قوانين ترابط ذرات المواد بعضها مع بعض في شكل سلسلة خطية ، إلا أنه وبعد ذلك التفسير المطلوب جانبا لكل الحقائق المعروفة حبيبت . وكان أن غفا يوما فلما به يرى فيما يرى التكم ذرات الكربون وهي تتدور أمامه لتتسطح في شكل حلقة مغلقة ذات لوز كان ستة ، فصحا ليسجل هذا الشكل على الورق ؛ فلما به يفكر له ما استحاله عليه تفسيره قبلًا من حقائق علمية .

كل ما ذكرته إلى الآن ينطبق على كل من الأدب والموسيقى بوصفهما مثالين للتفكير الإبداعي ، إلا أنه يجدر بنا الآن الانتفاذ إلى بعض الحقائق الفسيولوجية التي عرفت عن الخلفية التشريعية لممارسات الإبداع الأدبي والموسيقى ، أي الأمانك والدوائر العصبية التي تختم الإبداع الفكري والإبداع للموسيقى .

أما عن الخلفية التشريعية لوظيفة اللغة - تعبيرًا ولها - فقد عرفت منذ زمن أصبح الآن بعدًا يقاس معدل الانتفاذ للمرقي الخالي . ودون التطرق إلى تفصيلات كثيرة ، يمكننا تحديد المناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة اللغوية في نصف الكرة الأيسر الخ الإنسان عند طافية الأفراد الذين يفضلون يلهم البعني للكتابة ، والعكس عند من يستعملون اليسرى ؛ أي أنها تتركز في نصف واحد من الخ . وهي ظاهرة نسميها « سيطرة نصف الخ الأيسر » فيما يخص وظيفة اللغة . وتشمل تلك المنطقة جزءًا من قشرة الدماغ عند ملق ثلثة من الفصوص المخية ، هي الفص الجبهي والصدلي والجداري . أما بالنسبة للخلفية التشريعية للوظيفة الموسيقية فهي أكثر تعقيدًا ؛ إذ إن إدراك للموسيقى ، أي مجرد الوحي بوجود تيم وإيقاع ؛ يخضع نصف الكرة الخميني الأيمن عند غير المدربين وغير الدوائين للموسيقى . ومع التعريب والمران ويوزع الخلق للموسيقى تبدأ سيطرة النصف الكروي الأيسر . ولا كان من الممكن الآن تبين الأماكن التي تنشط عند سماع للموسيقى باستخدام الفحص الإشعاعي المقطعي مع حقن مواد مشعة ، فيمكننا التمييز بين مجرد المستمعين للموسيقى ومن يتلوها ويحللها باستخدام هذا الفحص بالأشعة . ويمكننا بذلك أن نخبر - إن أردنا - من يلتحق بمعاهد للموسيقى وكلياتها على أسس موضوعي علمي ، يضمن قدرتهم على الإبداع فيما به .

أما بالنسبة للأداء للموسيقى فللمعرف إلى الآن أن مركزه يكمن في النصف الأيمن من الخ ، ولا يتفكر ذلك كثيرًا بالدراسة أو التعريب . وهنا ثلث مغالطة ؛ إذ إن الأداء الفكري يعتمد على النصف الأيسر من الخ ، في حين يعتمد الأداء للموسيقى على النصف الأيمن ؛ فهل يمدد تنفس بين الأدائيين عند الفنان - وهو أداء مشترك بين اللغة والموسيقى ؟

وبالمجهر ، وإن كان يبقى كمننا إلى أن تحركه تجربة أخرى تشبه بعض الشيء ، فيعوق عندها الفنان ، ويبدأ بتدق العمل الفني شعرا أو موسيقى أو تشكيلا . وللملاحظ أن الانفعال المصاحب لثل هذه التوقفات يكون عميقًا وشاملا ، حتى إن الشاعر أو الموسيقي يخرج فيه عن ذاته ليتخلص شخصية من يجري على لسانه الشعر ، أو من تعبر للموسيقى عن مشاعره ؛ إلا أن هذا الانفعال العميق الشامل يكون من المهدوء بحيث يسيطر عليه الفنان ويوجه نحو خلق العمل للبداع . ومن هنا يأتي اختلاف هذا الانفعال عند البداع عنه عند الفرد العادي ، الذي قد يسيطر عليه انفعال فيستسلم لتأثيره ، بدلًا من أن يروضه ويحكم زمامه .

فلما وقع الفنان في قبضة انفعالاته العميقة الشاملة والمخالقة في الوقت نفسه وأخذ يوجهها نحو العمل للبداع ، فإنه يضي في طريق يختلف وعمرة ويسرا بين حين وآخر ؛ فقد يضي سريعًا فتبال عليه أبعاد التفكير أو الجمل للموسيقى في سهولة ويسر ، وقد يعطيه بعد السرعة ، بل قد يتوقف أسبقًا ؛ فضيلة الخلق ليس لها خطوات منتظمة ، بل ليس لها خطوات مرتبة ، وليس من الضروري أن يكون الخطا الأول هو البيت الأول في قصيدة الشاعر ، وليس من الضروري أن تتوالى جمل الموسيقى واحدة بعد أخرى بنفس الترتيب الذي ستظهر به في الشكل النهائي للعمل الفني . كل أن هذا لا يعني الحالات الاستثنائية ؛ خصوصًا عندما يتحس الفنان ويكثر خبراته ؛ فقد يأتيه اللحن دفعة واحدة متكاملة . وقد روى عن الأستاذ السباني أنه حين قصيدة التيل دفعة واحدة ، حل الرزم من طول لحنا ودقة صياغته ، ومن صعوبة تلحين روى الغاف الذي تنتهي به أبيات القصيدة . ولعل تابع الإنتاج والمران يساعد على هذا الخلق ، ويقال من انطفاقت الطبع والتوقف . وهناك شواهد على أن بعض كبار فنانين الموسيقيين قد أدت جم قلة الإنتاج إلى نوع من صدأ القريحة جعلهم يصمتون مدة طويلة ، ربما قدما خلالها بعض الإنتاج المنطلي للكرور ، الشيء بالنظم في شعر للتأسيات ، الذي يخلو من وضاه والإبداع في الشعر الأصل ، إلا أنهم - فتأصل القدرات الفنية عندهم - قد يخرجون على جمهورهم فجدة بعمل خلاب كأنه رشعة الضوء من سراج يتغير قبل أن يطفى تمامًا . وأجب أن أحض نفسي من الإفصاح عن اللثا الذي يعبر بخاطري ، وإن كنت على يقين من أن بعض التفاد والمؤرخين الموسيقيين على علم تام به .

ومن للملاحظ كذلك أن بعض الفواطر الأولى التي ترد على ذهن الشاعر أو الموسيقي قد تكون ساذجة أول الأمر ، وأنه قد يسرع بتسجيلها ، ولكنه ربما عاد إليها بعد حين لينمها ويضفي إليها ويملؤها ، فتضخ من عمل فني في إبداعته .

وهناك دلائل علمية على أن الإبداع - علميا كان أو فنيا - لا يتم كله بشكل شعوري ؛ أي أن للبداع لا يهي مراحل تحقق العمل الإبداعي كلها ، بل يكون للنشاط العقل غير الواعي دور فيه ، وقد يكون أساسيا في بعض الحالات ؛ إذ إن العمل الإبداعي يحتاج إلى خبرات سابقة تظل كمنة في اللاشعور ، إلا أن هناك دورا للعمل العقل غير الواعي عند فترات التوقف عن الإبداع ؛ إذ يترك الفنان عمله الأول بعض الوقت ، وقد يشغل بعمل آخر ، إلا أنه أثناء يجد العمل الأول يلح عليه فيملأه عواكلا ، ولذا به يضي قلما في إبداعه ، وتكون فترة

حين لجأوا إلى تناخل الصور الأدبية وتركها في الأعمال الروائية ، فزادت بذلك كثافة ، وأصبح اللغز لها يدخل عالمًا ذا أبعاد متعددة ، تدعو إلى قدر من التأمل والملاحظة أكبر مما كان يحدث في حالة العرض أحادي البعد في الأشكال السردية للرواية .

كل ذلك أدرك هؤلاء المؤرخون اتمكنا لقلب التحويلات في الموسيقى الآلية الغربية (*estate*) في بعض الكتابات الأدبية ؛ حيث يتوالى عرض الصور الأدبية واحدة بعد الأخرى ، دون الجوء إلى التصعيد التدريجي الذي ينهي إلى أوج انفعال دواي ، كما هو الحال في الأعمال السيمفونية والروايات الكلاسيكية . ويرى الأستاذ أسعد محمد على أن قلب للتراثيات مثله في الأدب العربي كتب وأثقف ليله وليلة . وهنا يأتي السؤال : هل تقود للموسيقى عملية التطور ثم يتبعها الأدب أو العكس ؟ فإذا أخذنا مثال آلف ليلة وليلة وجدنا أنه ظهر في الأدب العربي دون أن يسبقه أو أن يتبعه ظهور نظيره في الموسيقى العربية . فإذا استعرضنا قوالب الموسيقى العربية ، مثل السماعيات في للموسيقى الآلية ، والأدوار في الغناء العربي ، لم نجد هذا نظائر من حيث نسق التركيب في الإنتاج العربي الأدبي . ولعل هذا يرجع إلى أن الأدباء العرب انجذبوا إلى التآثر بقوالب الغربية أكثر مما انجذبوا إلى تطوير قوايلهم العربية والإفادة من التطور المناظر في فن للموسيقى ، على نحو يمثل فصاحة في التكوين الثقافي المتكامل . لكن من يتبع التطور للموسيقى والأدب في الثقافة الغربية يدرك أن الموسيقى تسبق الأدب في استحداث القوالب والأساليب بوجه عام ، مع بعض الاستثناءات ؛ إذ بين المؤرخون أن الفن الدرامي بلغ قمته عند شكسبير قبل أن يظهر الإبداع السيمفوني للموسيقى . وكل هذا يوضح ما هناك من تلازم وتفاعل متبادل بين تواسي الإبداع الفني . وليس غريباً أن تسبق للموسيقى بعض الشيء ؛ إذ إن الأدب والموسيقى فنان سميان ؛ غير أن للموسيقى تمحدد على الصوت فقط ، في حين يعتمد الأدب على اللغة ؛ والصوت يسبق اللغة في النشأة .

وليس معنى الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، أو من مدرسة إلى مدرسة ، أن ملاحم المرحلة الأولى تخفى تماماً ؛ فهذا ليس من طبائع الأشياء ، بل للملاحظة في واقع الحياة أن ملاحم من مدروس الفكر الأولى تبقى دائماً تلطم بين وقت وآخر ، بل قد تعود إلى الساحة بعد مرور الزكود والانتحلال . ويخرب لذلك مثل به « برانس » السبي استطاع تضمين الشكل السيمفوني أفكاراً ورومانتيكية ، في وقت انتشر فيه قلب القصيدة السيمفوني الرومانتيكية الأصل في كل ربوع أوروبا ، سبها بذلك على أن الغالب الكلاسيكي قبة الإبداع الذي يمكنها استيعاب أفكارٌ جديدة ، في حين يبقى ذلك القلب في تركيبة وبنائه « شمساً لا تنبئ » كما يملو لبعضنا أن يقول . وفي موسيقانا العربية ، نجد أن الغناء الثثن التناقيدي ، أو الكلاسيكي بلغة الغرب ، والمفصل في كتاب الأغاني وغيره من كتب التراث ، يعود في عصر النهضة الحديثة في مصر على يد محمد عثمان وعبد الحامولي ، ويصل مرة أخرى إلى قمته بفضل أم كلثوم التي انتقل إليها عن طريق أساليبها لمثال أبو العلا محمد ، وعبد القصبجي ، وذلك بعد فترة الركود تحت الحكم العثماني . غير أن بلورة للموسيقى العربية للغة كمنت في الإحشاء الدني ، وتوارثها الأجيال في غطاء يقرب من الصمت ، إلى أن جاء عصر محمد عثمان .

هنا تبين للملاحظة الدقيقة وجود فرق في الأداء اللغوي بين الكلمة للغة الغنائية والكلمة المؤداة نطقاً بسيطاً بدون تلحين . فالكلمات للغة تؤدى بشكل كل - أو مشطلياً بالاصطلاح الفني لعدم النفس - في حين أن الكلمة المؤداة دون عن تعتمد على عمليات تحليل وتركيب . ومن هنا جاء العرض بأن الكلمة للغة تعتمد في أداها على النصف الأيمن من المخ ، إذ إنها تؤدى على نحو كل ، دون تحليل أو تركيب . وهي بذلك قريبة في مركزها المعنوي من مركز الأداء الموسيقي . ولذا فلا تتلف هناك بين تعني المخ عند الغناء . وقد أثبت هذا المعلنان بوسين وجوردن عن طريق حقن مادة الإمبريتال المخدرة في الشريان السبلي للمغنى لأحد نصفي المخ ، أنه عند تعطيل عمل النصف الأيمن من المخ مؤقتاً ، يمكن للشخص موضح التجربة أن يؤدى الشعر للمغنى في شكل صحيح لغوياً ، إلا أن النغم المصاحب له يصيب تشويه وعلل . ولذا فمن الممكن القول إن الشعر للمغنى يعتمد بالتمام في النصف الأيمن من المخ . ويعد هذا ما نذكر أن ذلك النصف هو السائد في العمليات الاتعمالية شعوراً وتعبيراً ، في حين أن النصف الأيسر يخدم أساساً العمليات العقلية التي تحتاج إلى تحليل منطقي . ومن ثم يمكن القول إن الشاعر والموسيقي يسود عندهما النصف الأيمن من المخ ، وأما يشتركان معاً في سيادة التواسي الاتعمالية . ويمكننا أيضاً أن نقرر تلك الظاهرة التي كثيراً ما نقلها عند تذكر الشعر للمغنى ؛ فقد يصعب على المغنى أن يتذكر الشعر وحده إذا ما حاول إلقاءه دون نغم ، فإذا أراد أن يصلح من ذلك بل إلى النغم فإذا بالشعر المصاحب ينساب اتساب الأفعال . ولعل ذلك يفسر أيضاً جوء بعض الكلاسيكيين إلى نظم الحقائق العلمية في أراجيز مثل أتنية ابن مالك في النحو ، وأراجيز ابن سينا في الطب ، تسهيلات حفظها ؛ إذ إن قصر الإلقاء يثير قدراً من الانفعال يسهل حفظ المادة اللغوية ، غير أنه من المشكوك فيه أن هذا الحفظ المعتمد على انفعالات إيجابية يصلح تماماً لفهم تلك الأراجيز وتحليلها ؛ وهو ما نلاحظه في الواقع ؛ فالحفاظ الأراجيز ليس بالضرورة قادراً على فهمها وتطبيق مفاهيمها فيها يقابله من مواقف الحياة .

إذا ما اكتفينا بما قلناه من إحصائيات المشتركة بين الأدب والموسيقى في دراسات الإبداع ، وما ذكرناه من بعض أوجه الاختلاف من حيث الخلفية الفسيولوجية لكل منهما ، يبين الوقت لذلك أوجه التأثير المتبادل بينهما ؛ فهناك من المؤرخين الموسيقيين من يرى توافك مراحل التطور إلى مرحلة تطور موسيقية معينة انتقال مماثل إلى عصر أي جديد . ويعتقد هؤلاء المؤرخون أن الشكل السيمفوني أصغر الروايات ينما خصبا لمتاحس البناء الروائي ، فاتباعوا طريقة عرض السجلات السالكات (التيمات) ثم تطويعها عن طريق التحليل والتداخل والتشويحات ، ثم اجتمع بين تلك التيمات ، حتى يتم بناء العمل الأدبي بالطريقة نفسها التي يتم بها بناء السيمفونية . فلما جاء العصر الرومانتيكي ، وتخلل للموسيقيين عن طريقة البناء السيمفوني ليبروا عما يعيش في نفوسهم من أتملة بطريقة القصص السيمفوني ، تحمل الأدباء عن طريقة العرض والتشويحات ، واطمخ بين التيمات ، إلى قوالب رومانتيكية أكثر تحمراً من البناء الكلاسيكي للحكم .

ويرى هؤلاء المؤرخون كذلك أن الفن الأدبي - إن كان أسلوب تعدد الأصوات ، (أو البروفونية) وتراكيبها (الحارمون) في للموسيقى ،

حوالي الثمانين إذا ضَمَّ هذا العدد مجزؤه الأوزان ، وإذا أدخلنا الزحافات الكثيرة للمروقة . ومثل هذا الشراء لا تعرفه اللغات الغربية ؛ وهو نيج لا يفيض لمن يريد أن يعبر عن معان مختلفة وتبيلات متبينة ، بشرط أن يعيش هذه البحور ولا يكتبها بمجرد معرفتها . وبعض الناس يعيشها عن طريق السماع المتصل ، دون أن يعرف لها أساليب غيرها ، ودون أن يستطيع تقطيعها ووزنها بحروف الفاء والعين واللام كما يفعل العربيون ، إلا أنه يتمثلها إيماء ملك زملها ، ويستطيع أن يوظفها في التعبير عما تضرره نفسه . ويعرف أن العرب المتقدمين كانوا يتخبرون لفصاحتهم من البحور ما يناسب أغراضهم ، فإِستُخدم فيه الرجز لا ينضم الطويل أو الكامل ، والعكس بالعكس .

وتلك البحور تتوالى في اعتزازاتها وإنسجاماتها الصوتية المتلاحقة . كما يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم آتيس - وكما تميد تنسيق شيء لنا . وهو يرى أن في هذا التنسيق نفسه تكمن القوى الخفية الغربية للشعر العربي . ويستطرد فيقول إن لغة من اللغات القديمة لا تعرف كل هذا النظم الدقيق للشعر وإيقاعاته ، واعتصام هذه الإيقاعات بالقوافي . ولعل ذلك كان أهم سبب في أن الشعر العربي ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتح الإسلامية ، فلم يثبت أمامه الشعر الفارسي ولا غيره .

إذن فهذه الإيقاعات وتلك الموسيقى الخفية الكامنة في القوافي من الخصائص الأساسية للغة العربية .

وعندما أراد القدماء تهجيد لغتهم الشعرية ، أعجلوا في تهجيد المعاني والموضوعات ، واستحدثوا قوافيل جديدة ، ولكنهم لم يفرطوا في ذلك النظام التركيبي الضار في أصعاق أصالة اللغة واختصاصاتها الأساسية ، فكان أن استحدثت بشار المضضات ، وظهر التشطير والأراجيز ، في حين ذهب أبو العلاء إلى الحد الأقصى من إسكام الضوابط فجاء بالزوريات ، إذ التزم فيها بما لا يلزم ، فلبثت بعض قوافيه ثلاثة حروف ، والبعض يقول إنها خمسة ، ثم جاءت الحاجة إلى مواكبة مجالس الغناء والرقص في بلاط الخلفاء فظهرت الموشحات التي نوعت في الإيقاعات ، وانتقلت من إيقاع إلى إيقاع في رشاقة وجمال أُناسا للموسيقين أن يدهوا في إيقاعات للموسيقى ، وأصبح هذا التراث بدوره بميزة للموسيقى العربية ، تأتى أصالتها من صمودها عن الطيبة الاشتقاقية المميزة للغة العربية ؛ فإِهي إلا تنوعات حل حلن الإيقاع السائد سيدة حاكمة في لغة اشتقاقية عريقة .

وهنا أضيف أن الأبحاث الفسيولوجية أثبتت أن عنصر الإيقاع في الموسيقى يعد إلى الآن أهم عنصر مؤثر في وظائف الجسم ، من سرعة النبض ، إلى سرعة التنفس وانتظامه ، إلى توتر العضلات . وهذا التأثير قد ثبت وجوده متصلا من عنصر الاستمتاع الموسيقي في حد ذاته ، إذ يمكننا أن نؤكد باستخدام بعض المقايير الملموسة ، المستمدة حاليا من علاج الأمراض النفسية ، في حين لا يؤثر على عنصر التلوق والاستمتاع بالموسيقى . ومعنى هذا أنه أثر ضارب في أصعاق التكوين الفسيولوجي للبشر . ولعل ذلك يفسر اتجاه بعض نوعيات من الموسيقى المعاصرة إلى البساطة في استخدام الإيقاع بحيث يطغى تماما على باقي العناصر الموسيقية .

غير أن هناك حقيقة علمية أخرى لها أهمية خاصة بالنسبة لموسيقانا

ويضيق هنا رأيي للدكتور عبد الله شحاته في كتابه « مقاصد كل سورة وأمدافها » ، إذ يتجس في فهم كل سورة من سور القرآن الكريم وتفسيرها ونحو تصرف تركيبتها من فكرة أو عدة أفكار سائدة ، تظهر في عرض مركز في افتتاحية السورة ، ثم يتم عرض كل فكرة عرضا تفصيليا ، مع الربط بين تلك الأفكار وعرض ترميزاتها عليها ، ثم يتحقق تكثيف هذه الأفكار عند خواتم السورة . وهو يربط مدى التشابه بين هذا التركيب والتركيب السمعوني ، كما يقول إن اختيار الفواصل لكل سورة ، أي هياكل الآيات (وهو ما يشبه القافية في الشعر) ، يوحى بجو السورة العام ، فهياكل آيات سورة « مريم » مثلا تعطي جو المجدد الروحي المناسب لما تعرضه السورة من فضل الله على رسوله وعل البشر أجمعين ، في حين تبرز الآيات في سورة « محمد » الحزم والقوة للمؤمنين لسورة تحض على الجهاد . ولقد وجدت هذا التشبيه والتأويل لقوافيل الآيات مفيدا جدا في تسهيل الحفظ ؛ فهو يشير إلى روابط لطيفة بين أجزاء السورة ، فيساعد على سرعة الربط بين تلك الأجزاء . ثم إن مثل الجوال السائد للسورة يرفع الانتباه بين الهياكل التي تبدو قريبة جرسا ، فلذا كان جو الرجة سائدا وجدنا الآيات تنتهي بأسماء بعضها من أسماء الله الحسنى ، مثل الغفور والرحيم ، أما إذا كان هناك الحزم والترهيب وجدنا العزيز الحكيم أكثر ظهورا . ولعل رأي الدكتور عبد الله شحاته هذا يفسر اهتمام الأسبقين بتحقيق خواتم السور ، مثل خواتم « البقرة » و « آل عمران » و « الفرقان » وغيرها ، فإن ذلك يبدو اختيارا موقفا من لا يستطيع الحفظ الكامل ، إذ إن هذه الخواتم تحوي الأفكار المروضة في السورة بشكل مركز ومكثف وبالع التثير .

وأحب أن أختتم مقال هذا باستعراض نواحي الموسيقى في الشعر العربي ، وما وجد عليها من تغير في وقتنا الحاضر . فالدارسون للشعر العربي يصفون نوعين من الموسيقى في هذا الشعر : أولها موسيقى ظاهرة ، تنبسطها قواعد علمي العروض والقوافي ، وثانيها موسيقى خفية تنبع من اختيار الكلمات بما فيها من تلازم في الحروف والحركات . ويشتمل اختيار الحروف في أن يكون تكرر حرف ما ، مثل حرف الراء مثلا ، في النسبة الغالبة من كلمات قصيدة ما مصدر موسيقى خاصة ، تشجع جوا أنها موحيا لهذه القصيدة .

فلذا ما حللنا الخصائص الأساسية المميزة للغة العربية ، وجدنا أنها من أصول اللغات الاندلسية ، أي التي تولد فيها للسان المختلفة من طرق تغير وزن الكلمة ؛ فاسم الفاعل له وزن ، واسم المفعول له وزن آخر ، وكذلك اسم الفاعل ، واسم المكان ، وأفعال المطوعة ؛ بل إن الصيغة المجردة قد توحى - بذاتها - بدلالة بعضها ، كما توحى صيغة فعل بالمرضى ، إذ تستخدم أساسا لوصف الحالات المرضية مثل الصداع والكام والقيء ، فلذا ما استمدت الآن في هذا الوزن أدرك المستمع أن شيئا يقال عن مرض ما ، حتى ولو لم يكن عارفا بمعنى الكلمة . وبذلك فصل الكلمات أساسا في شكل إيقاع موسيقى ، يعكس اللغات الغربية ، التي تعتمد في استخراج المعاني على إضافة السوابق واللاحقات ، بدلا من تغير الإيقاع . وهذه هي القاعدة في اللغات الأوروبية (يراجع في ذلك كتاب الأستاذ الطراد عن اللغة الشاعرة بوجه خاص) .

ومن هنا جاءت الثروة الكبيرة لأوزان الشعر العربي ، التي تبلغ

فكان أن استسلم الشطر الأول والثالث للإيقاع ، أما الشطر الثاني فكان لزماناً أن أكسر الإيقاع بإضائة بعض « الدقات » وجاء مقبولا ، إلا أن ضابط الإيقاع ، وهو طبيب وشاعر يكتب شعر التفعيلة ، استجاب في أول الأمر ، بعد جهد جهيد في تطويع الإيقاع ، حتى نحفظ بروح إيقاع السماوي ، إلا أن ذلك كان صعبا لدرجة أنها في كل تجربة لأداء اللحن ، كنا نقف مرة أخرى عند هذا الشطر لنسترجع مما ما أحسنت من تنويع على الإيقاع . وأخيرا ، ومنعا لحذوت ذلك التوقف عند الأداء الفعل للحن ، اكتفينا بالانتقال إلى إيقاع ثلاثي بسيط لهذا الشطر الثاني ، ثم تعود إلى السماوي الثقيل في الشطر الثالث .

وقد استمع الأستاذ فتحي سعيد لهذا اللحن ، ودار النقاش حول هذه النقطه . وكان السؤال هو : هل يلمننا شعر التفعيلة إلى التخلع حاليا عن إيقاعاتها المركبة (هذه الإيقاعات ركن أصل في موسيقانا العربية ، أخذ ييهت كما يهت أسس أخرى كثيرة في حضارتنا ، وهو أيضا ثابت الأثر ، كما تدل التجارب العلمية الفسيولوجية) أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال هذه التنويعات على الإيقاعات وينتدروا عليها ويندروا أجيالا جديدا ؟ وهو أمر يبدو جاليا من الصعوبة بمكان ، كما حدث مع ضابط إيقاعنا ، بالرغم من مفرته الإيقاعية والشعرية معا ، التي ثبت من هذه التجربة أنها تقتربان إحداهما عن الأخرى عند الأداء المشترك ، لمقدرته على كتابه شعر التفعيلة لم تكنه من تطبيق تلك التفعيلة على الإيقاع الموسيقي . وإذا كان هذا الجهد ممكنا ، فهل يستحق الأمر هذا العناء لكي نتخل به فصلا عن بعض أسس حضارتنا ، أو يكون من الأجدي أن نتين الثوابت من هذه الأسس ، ونبدل جهننا في التجديد في مجال المتغيرات من الأفكار والأصالة ، وتنويع الأوزان والتقطيع ، دون عدم الصرح الثابت منذ الأزل ؟ سؤال لا لأملك الحق في الإجابة عنه ، فليست متخصصا ولا دارسا لهذه الأمور بالقدر الذي يجعلني مؤهلا لثل هذه الإجابة ، وما أنا إلا محب للموسيقى والشعر معا ، مجتهد في دراستها ، وعامل لممارستها ، ولكني أرى أن أكون قد عرضت موقفا يدعو شعرا منا وموسيقينا إلى إدارة حوار جاد على أسس موضوعية علمية ، يوصلنا إلى قرار في شأن إيقاعاتنا وشعرانا وموسيقانا ، قبل أن يبرفنا تيار العفوية والاتباعية بعيدا عن ذاتنا الحضارية ، ولكني أذكر فقط بالحقيقة الفسيولوجية العصبية التي تقع في مجال تخصصي العلمي والمهني ، وهي أنه من الثابت أن الإيقاع ، خصوصا ما كان من نوع إيقاعاتنا المركبة ، له تأثير بالغ على الإنسان ، حتى ولو لم يصحبه قدر موازن من تلقو بقا عناصر الموسيقى .

العربية ويصور شعرا الأصلية ، فقد ثبت أن الإيقاع يكون أصغر تأثيرا إذا كان يمتد على عنصر الانقطاع بين حين وآخر ، أي لا يكون رتيبا وإن كان منتظما متواترا . وهذا متحقق في الإيقاعات غير المنتظمة أمثال السماوي الثقيل والمحب والمربع وغيرها ، فهناك من الإيقاعات العربية التي هجرت للأسف ما ينتظم في عشرات الغروب قبل أن تبدأ دورة جديدة من الإيقاع .

وأحب هنا أن أذكر تجربة سرت في عند محاولة تلحين الشعر الحديث ، أي شعر التفعيلة الذي تحرر من البحور ، وإلى درجة ما من القروان ، واعتمد أساسا على الموسيقى الخفية التي سبق ذكرها (وهي في الحقيقة واجبة التوافق في الشعر العمودي التقليدي عندما يكون أصيلا وليس مجرد نظم) .

في أول الأمر لم يكن يفتني الكثير من شعر التفعيلة ، لسبب آخر غير التحرر من الإيقاعات المحكمة ، وهو ازدحامه بالانقياسات من المثلثات الإيقاعية ، كما كان يعمل لتعامل مع عقل دون أن يبرز وجداني كثيرا ، ثم التفتت بنماذج أخرى خالية من هذا الغزو الإيقاعي الطارد للتضائل الوجداني ، ولكنها كانت أيضا مفرقة في شاعريتها ، بمعنى أن الصورة كانت تعتمد على رسم الجبر الإيقاعي دون وضوح كاف للمعاني ، على نحو يجعل تلحينها إما مستحيلا أو في حاجة إلى قدرة موسيقية وتكتيكات فنية ليس لها طاقة ، كما يحتاج إلى جوفكري معين ، يجد كثيرا من جمهور المستمعين القادرين على هذا التلوق . وأخيرا حصلت على أمثلة خالية من المثلثات ، ونتيجة من الإغراق في الشاعرية الإيجابية ، وقمت بتلحينها ولقيت قبولا في الوسط الذي تقدم فيه أعمال فريق الموسيقى بكلية طب عين شمس ، وهو يمتد إلى مختلف كليات الجامعة ، ويعض الجمعيات العلمية ونفر من أصدقاء الفريق من أساتذة الموسيقى ومؤرخيها ، وكان منها ما هو شعر القصبي ، ومنها ما هو شعر العامية . إلى أن راقتني إحدى أندلسيات فتحي سعيد التي تحدثت عن فرناطة . وتوارد على الحاضر وزن السماوي الثقيل لاستخدامه في هذا اللحن ، فاستخدمته في الجملة الافتتاحية ، ووجدت أنه يعطي الجو المناسب للأندلسية من فرناطة ، ثم أردت أن استخدمه في سياق القصيدة ، واخترت لذلك الأبيات التي تقول :

والبر ذلك الساء
يورق في العروق والدماء
كرما لبرها ظمي

المراجع :

- د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، مكتبة الأنجلو المصرية .

أسعد محمد علي : التطويع والإيقاع بين الأدب والموسيقى - مجلة الأقسام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر ،

مصطفى سولف : العبقرية فى الفن - مطبوعات الجليلد - العدد السابع عشر - يوليو ١٩٧٣ نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

Bogen, J. E and Gordon H. W. (1971) Musical tests for functional Lateralization with Intracarotid Amobarbital, Nature, 230,524.

Critchley M. and Henson R. A (editors) 1975, Music and the Brain, William Heinemann Medical Books limited, London.

بشداد ، العدد الثالث ، السنة المشرون - آذار ١٩٨٥ ص ٥٤ - ٥٩ .

شوقي ضيف : فى النقد الأدبى - الطبعة السادسة ١٩٨١ - دار المعارف - القاهرة .

عباس محمود العقاد : - اللغة الشاعرة - دار المعارف - القاهرة .

عبد الله شحاتة : مقاصد كل سورة وأهدافها - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

شوستاكوفشيتش والترجمة الأوبرالية: الأنف*

كارولين روبرتس فينلي

ترجمة: فؤاد كامل

تتعلق ترجمة ليرتو (النص اللفظي) لأوبرا من الأوبرات فحسب قضيتين ترتبطان بالترجمة: القضية الأولى هي الإعداد *Adaptation* أمى عملية ترجمة عمل أدبي موجود للمسرح الأوبرالي. وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالي - وقد لا يكون - في اللغة نفسها التي كتب بها النص الأصلي. والقضية الأخرى هي مشكلة الترجمة في حد ذاتها، أمى ترجمة الليرتو - وهالبا ما يكون نصاً دخل عليه الإعداد - من لغة إلى أخرى. وتحليل بعض المشكلات التي تعرضت لها ترجمة نص أوبرا «الأنف» لديتري شوستاكوفشيتش^(١) (١٩٣٠)، وهذا النص هو نفسه إعداد لقصة قصيرة كتبها نيفولاي جوجول تحت عنوان «الأنف» - هذا التحليل يزودنا بحالة للدراسة تستطيع بها الكشف عن كلتا القضيتين. وعلى الرغم من أن الاهتمام الرئيس لهذه المقالة ينصب على الترجمة الأوبرالية بالمعنى الثالث التظليل لهذا المصطلح، فإنه لا بد أولاً من إيراد بعض الملاحظات للتلال من النمط الأول للترجمة الأوبرالية، وأمى به الإعداد.

ولأن الليرتو نص لفظي مكتوب للمسرح، فإنه شكل من أشكال الدراما. بيد أن الليرتو يختلف من الدراما المتطورة من حيث إنه مكتوب للفتاء، فهو نص لفظي كتب خصيصاً للمصاحبة الموسيقية. فمن المضمّن إذن أن يفرض الموسيقى شيئاً من خصائصها على الكلمات. فسرعة الفناء والموسيقى بعمامة - على سبيل المثال - أيضاً كثيراً من اللغة المتطورة. والاختلاف الموسيقي إلى قدرة اللغة على التعبير عن المعنى المحدد، يجعلها تستغرق زمناً أطول في نقل الانفعال الذي تستطيع أن تنقله اللغة في كلمات لثلاث متغلة. ويقول إدجار إيسل *Edgar Ibsen* في كتابه: «فن كتابه ليرتوات الأوبرا»، إن الموسيقى تظيل أي إسهاب في النص إلى ثلاثة أضعاف طوله الأصلي على الأقل^(٢). أو كما لاحظ جوجول فون هو فماتزثال *Hugo Von Hofmannsthal*: «من المرعب أن يكون ليرتو ترستان قصيرا على هذا النص، وأن يكون أدائه بهذا الطول»^(٣). ونتيجة لذلك، ينبغي أن يكون الليرتو أقصر كثيراً من الدراما المتطورة بمدة تساوي زمن أدائها تقريباً

الكائنات *Metamorphoses*. وإعداد قصة أو أسطورة مألوقة فعلاً، يعني كاتب الليرتو من ضرورة تخصيص قدر كبير من المشاهد الانتاحية لتقديم الشخصيات، وتأسيس المواقف، وتقديم كل المادة العرضية اللازمة لفهم الحركة الدرامية، لأنه يستطيع أن يفترض أن للمشاهد من ألفة بكل هذا. كما أن الإعداد يسمح لكاتب الليرتو

ونظراً حاجة الليرتو إلى الإيجاز والانتصاب، فقد كان دائماً على صلة قوية بالإعداد *adaptation*. وهكذا كانت أول أوبرا هي الموسيقى التي وضعها جاكوب بيرري *Jacopo Peri* الليرتو «دافني» *Dafne* (١٥٩٧)، وهذا الليرتو إعداد قام به الشاعر أوتافيو رينوشيني *Ottavio Rinuccini* لقصة أوفيد المعروفة «مسح

♦♦♦♦♦
«ترستان وإيزولده»، أوبرا من تأليف وتلحين ريتشارد فاغنر.
(الترجم)

♦♦♦♦♦
موسيقى إطلال، ولد في روما سنة ١٩٦١، وتولى في لورنسا سنة ١٩٣٣. وكان أول تلحين للأوبرا - وقد جمع بين التلحين والفلسفة.

♦♦♦♦♦
هذه القصة ترجمة عربية منشورة قلم بها الدكتور فريدت هكلاند (الترجم).

المعيار الأصلي للتلال: *Operatic Translation and Shostakovich: The Nose*; by Carolyn Roberts Finlay, *Comparative Literature*, University of Oregon, Eugene, U. S. A. Summer 1983, Vol. 35, No. 3.

قصة قصيرة للكاتب الروسي نيفولاي جوجول (١٨٠٩ - ١٨٥٢).
(الترجم)

المغنون عظميون بليانتهن ، وأهم في حاجة إلى كثير من التجارب لكي تظهر بالمظهر الذي يجعلها شيئاً جديراً بالعرض ، وبأن الجماهير لم تكن على وشك تعظيم أيوب المسرح (٢) .

وعلى الرغم من أن شوستاكوفيتش ينكر وجود علاقة موسيقية بين « فورتيسك » و « الأنف » ، فمن الطريف أن نذكر أن كلا العليين سُجِب من البرنامج السوفيتي للأوبرا لأسباب موسيقية ماثلة . وفصلًا عن ذلك ، وعلى الرغم من احتجاجات شوستاكوفيتش ، فإن العلاقات المتبادلة interrelationships بين « الأنف » و « فورتيسك » لبرج واضحة على المستوى النصي للبيروتو ؛ فلا يتطوّر كل منها على صلات تتعلق بموضوعات معينة فحسب ، إذ يتناول كل منها ضحايا البيروقراطية ، بل إنها يشتركان في تركيبات شكلية مهمة أيضا .

وعندما كتب برّج نصه الأوبرالي لـ « فورتيسك » (١٩٢١) ، أخذ مقطوعات موجودة فعلا في مسرحية « فورتيسك » (١٨٣٧) للكاتب الألماني جورج بوختر Georg Buchner ، وإعادة تنظيم تسلسل بعض الأحداث ، توصل إلى لبيروتو مؤلف على نحو مماثل من سلسلة من المشاهد القصيرة ، المجزأة ، المفككة في ظاهر الأمر . وهذا بالضبط هو الشكل الذي اتخذه شوستاكوفيتش في تكييفه لنص « الأنف » . ولكن ، على حين أن احتفاظ برّج بهيكل النص الأصلي يمثل اختراقاً ثورياً من الناحية السائدة في إعداد أي مصدر ، أيّا كان شكله الأصلي ، في قالب المسرحية المحكيّة well-made play ، أو اللبيروتو المحكي . كان هناك ميكانيكيزم أفسر في استخدام شوستاكوفيتش لهذا الشكل نفسه من أشكال اللبيروتو . ولم تكن المسألة أن برّج كان يتبع نمطاً قديماً بحدّ ذاته كان تصوره أساساً على هيئة مسرحية ، على حين أن شوستاكوفيتش واجه مشكلة إعداد قصة ثرية للمسرح . ذلك أن ما تضمنته أوبرا شوستاكوفيتش هو مراعاة أشد رهافة للبناءات البنائية الجبروتية في قصة جورجول القصيرة : « الأنف » .

و « الأنف » من وجهة النظر الشكلية ، قصة بروتيا الشخص الثالث رواية مباشرة . فبرّج أن التنافر القائم بين النعمة التظليلية الجادة للقصة — وفي المصطلح الشكل طريقة سرد الحكاية ، وهو ما يعرف في الروسية باسم szuzet — الأحداث العيشية اللامعقولة التي توربها — أو ما يسمى fabula إعادة القصّة الأساسية — يطعن كثيراً من الفكاهة ، ومن فعالية العمل الفني الذي أبدعه جورجول . والحز أن هذه السمة ذاتها هي التي علّقت عليها شوستاكوفيتش في تقديم أوبرا ، « لماذا قصة الأنف ؟ » . « أريد أن أضيف أن الموسيقى لا يمكن أن يكون لها طابع « المحاكاة الساخرة » parodistic من عهد . كلا ، فعل الرغم من أن الملهمة تجري على المسرح ، لمكان الموسيقى لا يمكن أن تكون هزلية . وقد وضعت هذا المبدأ موضع الاعتبار ، بالضبط كما يروى جورجول الأحداث الهزلية كلها بنبذة جدية . وهنا تكمن فكاهة

أن يحفظ أبة شخصيات ثانوية أو مواقف ، لتركيز الانتباه — بدلا من ذلك — على الأحداث والفضايا التي تحدثها هو والممثل على أنها أولى بالأهتمام . وما يتم به للممثل يكون في أغلب الأحيان على أعظم جانب من الأهمية . فإذا حذف الكاتب كثيراً من المادة العرضية والثانوية ، أصبح في موقف يتيح له أن تتروّد الأوبرا بأشكال موسيقية مثل الانتعاشة overture ، والفواصل الأوركستراية interludes ، ومتواليات الباليه ballet sequences ، وأنشيد المراكب (الترانيم) .

ولا ينبغي أن يكون كاتب اللبيروتو مسرفاً في حملته أو خشية في اختصار مادته . وعندما أعد بارييه Barbier وكاريه Carré « فاوست » جيتة ليوم جونو Gounod بتلحينها ، حذف كثيرا من نص « جيتة » بحيث ضاعت دلالاته كلها . وعندما حاول أريجو بوترو Arrigo Boito أن يتجنب هذا الخطأ ، وقع فريسة لنفسه ؛ ففي اللبيروتو الأول الذي كتبه لبيستوفيليس (١٨٦٨) ، لم يحاول إعداد القسم الأول فحسب ، كما فعل بارييه وكاريه ، بل أضاف الجزء الثاني من مسرحية جيتة أيضا ، متضمنا قصة هيلينا لتصلها الأصل من لبيروتو بارييه وكاريه — مسرفة الطول ، ومعبّوة من الناحية الدرامية . وهكذا ، يمكن أن نتخذ « فاوست » التي كتبها بارييه وكاريه ، و« ميفستوفيليس » التي كتبها بروتو ، نموذجين مفيدتين في الدلالة على الصعوبات التي تتطوّر عليها كتابة إعداد أوبرال يريد أن يوازن بين الأمانة الأدبية ، والفعالية الدرامية ، والطواعية للمصاحبة الموسيقية .

وليس الإعداد الأوبرالي — كما يبيّن الأمثلة السابقة — مجرد العثور على نص أصل صالح ، وكتابة الألبان الموسيقية المصاحبة له . ونستطيع توضيح ما تنسم به عملية الإعداد من تعقيد توضيحاً خاصاً بدراسة أوبرا « الأنف » لشوستاكوفيتش . ونناقش شوستاكوفيتش نفسه أحد المؤثرات الرئيسية على اللبيروتو الذي كتبه ، في الاحتراف التالي الذي جاء على هيئة إنكار :

« يقال إن فورتيسك^١ Wozzeck برّج Berg أثّرت على تأثيراً عظيماً ، وأثّرت على كلتا الأوبرتين اللتين كتبتهما ، ... وكان يطيب لتشيكوف أن يقول : « عندما ينفون القوة » ، لا تبحث فيها عن البسيرة . وهم حين يستمعون إلى « الأنف » و « كاترينا إسماعيلوف^٢ Katerina Izmailova يحسبون أن يصعدوا « فورتيسك » ، و « فورتيسك » لا تمت لها بصلة على الإطلاق . وأنا أحب تلك الأوبرا حيا جداً ، ولم تكن تفوتني حفلة واحدة أثناء عرضها في لنتجراد . وكانت هناك ثمانية عروض أو تسعة قبل أن تستبعد « فورتيسك » من برنامج المسرح . والحجة التي تعللوا بها هي نفسها ما تعللوا به بالنسبة « للأنف » — وهي أنه من الصعب جدا أن يظل

• شاول جونو (١٨١٨ - ١٨٩٣) موسيقي فرنسي ، اشتهر بلوبيرواته : فاوست ، طيب رغم أنه ، فيليوم وبوفوكس . (لترجم)

• مؤلف وملحن لخطال (١٨٤٧ - ١٩١٨) . تبع في كتابة اللبيروتو وترجمة النصوص الشعرية من الألمانية إلى الإيطالية . (لترجم) .

••• إحدى الحكايات التي يتضمنها الجزء الثاني من « فاوست » بجيتة . (لترجم)

••••• أوبرا من ثلاثة فصول كتبها ولحنها « ليلان برّج » من مسرحية جدلا الاسم للكاتب الألماني بوختر Buchner . (لترجم)

••••• عنوان الأوبرا الثانية التي كتبها شوستاكوفيتش . (لترجم) .

شوستا كوفيتش قد تلقى معونة شريك أدهي آخر في كتابة الميريتو هو الفنان السوفيتي - الروسي الساخر ليفيجين زامياتين Zamyatin ، مؤلف الرواية المأزجة باليوتوبيا « نحن » (١٩٢٤) التي تعد إلهاماً لرواية هكسل « عالم جديد شجاع » (١٩٣٢) وأورويل « ١٩٨٤ » (١٩٤٩) . وتتلقت هذه الحقيقة عظيمة على النقد السوفيتي (٣٢) حتى وقت قريب . ومن المرجح أن زامياتين مسئول عن المشهد الثالث من « الأنف » ، كما لا نجايب السلامة حين نفترض أن كثيراً من « الجوانب الخلاقية في ليريتو » « الأنف » ، ينبغي أن تنسب إلى زامياتين (٣٣) . أما أن واحداً من أبرز الكتّاب الساخرين الروس قد أسهم في كتابة هذا الميريتو الساخر المتهمك ، فهذه حقيقة تفضي على « الأنف » مزيداً من الأصالة الأدبية له وزنه .

وهكذا ، يمكن أن نعد « الأنف » لا مجرد ترجمة بلوجول فحسب ، بل ترجمة أيضاً ليونير ويرج - للمسرح الأورالي الروسي . وهذه الملاحظة أساسية لفهم عملية إحصاء الأورالي التي تتطلب - كما سبق أن أوضحنا - تقاضاً دينامياً بين النص الأصلي وأصل والأدب الأورالي السابق . ومن الأسس أيضاً لفهم الترجمة الأورالية بالحق التلخيصي : ترجمة ليريتو من لغة إلى أخرى . فالفصل بين ليريتو و فوتيسك و ليريتو « الأنف » تنبئ مترجم ليريتو شوستا كوفيتش الكثير من العلاقة الوثيقة بين النص والمؤلف الموسيقي ، كما عرفها كل من بيرج وشوستا كوفيتش . وهذا ينبغي أن يكون مرشداً للناس الغفوي من الروسية إلى اللغة المترجم إليها ، ذلك أن المبدأ الأساسي للترجمة الأورالية - كما نبين ذلك في القسم التالي - هو الانتباه إلى الموسيقى .

« وأخيراً ، أحسن للمشاهدين بالتعب من فهم نصف الأوبرا ؛ ولكن يخففوا عن أنفسهم عناء التفكير . طلبوا أن تُعرض الأوبرا بأكملها في لغة يجهلونها . فما نحن أولاء لم نعد نفهم لغة مسرحنا نفسه . . . ولا نستطيع أن أمنع نفسى عن التفكير : كم يكون من الطبيعي حل مؤرخ يكتب بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة ، ولا يعرف فوق أجلاده الحكاية ، أن تحط على ياله الفكرة التالية : في بداية القرن الثامن عشر كانت اللغة الإيطالية تُفهم جيداً في إنجلترا ، بحيث كانت الأوبرات تُعرض على المسرح العام تلك اللغة » (٣٤) .

ومن المرجح أن ينشد جوزيف أديسون Joseph Addison إذا علم أن الظاهرة التي شاهدها في دور الأوبرا الإنجليزية في القرن الثامن عشر ما برحت قضية مطروحة بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة منذ ذلك التاريخ - . وحتى اليوم ، يبدو أن هناك تحيزاً واسع الانتشار وبخاصة في البلاد المحيطة بالإنجليزية ضد أداء الأوبرا بأية لغة أخرى غير اللغة التي كتبت بها . ولكن ، أن نؤكد أن جهود النظارة لا يحتاج إلى فهم اللغة ، منتهى الاعتناء بأن الأوبرا هي موسيقى أولاً وقبل كل شيء ، على حين أن وجود النص الدرامي - الليريتو - هو بالخصيص الذي يعمل الأوبرا تختلف عن مسار أشكال التكليف الموسيقي الأخرى ؛ بل إن التقليد الأورالي الأساسي جداً ، وهو التمييز بين الأسلوب الإنشائي recitative واللحن المسرحي الغنائي Aria ، ليس نتيجة اعتبارات موسيقية صرف ، ولكنه نتيجة الحاجة إلى

جورجول ومزيته . فهو لا يلهي « خفة الروح » - وكذلك لا يحاول موسيقاى أن تدعى هي أيضاً خفة الروح » (٣٥) .

وكان شوستا كوفيتش أقرب إلى التضييق عندما كتب قائلاً : « إن موسيقاه تحاول ألا تدعى خفة الروح » ، بل حل العكس ، كان هذا بالخصيص هو ما فعلته موسيقاه طيلة الوقت ، حين بدأ بـ « عطسة » أوركستراية يستهل بها الأوبرا ، مستمراً في الغناء الأنفي المتعمد ، والذي يستخدم في الأجزاء المكتوبة للأنف نفسها ، ثم يمتد إلى المحاكيات الموسيقية الساخرة للأوبرا الرومانسية الروسية في المشاهد الأخيرة . وعلى كل حال ، فإن ملاحظات شوستا كوفيتش العامة دقيقة ؛ ففي « الأنف » استطاع أن يفصل بين العناصر التي لم تكن قابلة للانفصال في عمل جورجول . وبعبارة أخرى ، عندما ألف شوستا كوفيتش أوبراه ، فصل الحكاية fabula عن الأسلوب stizhet ، فحصل من « الفابلولا » ، مادة القصة الأساسية ، وأساس الليريتو الذي كتبه ، حل حين أصبح ال stizhet - وهو طريقة السرد الأساسية - أساس المؤونة الموسيقية score .

وهذا يفسر إلى حد كبير ، لماذا رفض شوستا كوفيتش للمعادن الليريتو للمسرحية المحبوبة ، واتخذ بدلاً من ذلك قالب الليريتو المتجدد ، الذي لجأ إليه بيرج في « فوتيسك » . فهذا البناء المجزئ الذي يبدو مقلداً لليريتو أتاح للمؤلفين فرصة التعليق على نصيبتها بجملة « الضجرات » موسيقياً . ففي كلتا المؤنيتين ، ألفت الفواصل الأوركستراية بين الفصول وبمعدا وظائف درامية متعددة ؛ فقد ربطت بين مشهد وآخر ، وزودت كلامها بإحساس غير متقطع بالاستمرار ، وأضافت إلى الدراما ما كان يوحى به الليريتو فحسب . واللحن الأوركستراي الحزين الذي يعقب مباشرة الأصوات الأخيرة للبيئة من فرق فوتيسك في البحيرة ، يعد تلخيصاً كثيراً من التيمات الموسيقية التي ارتبطت من قبل بفوتيسك ، بحيث أحاطت موته بوقار أعظم مما كان ينعم به في حياته . ويمثل ، يربط « عقو القُرْس » و Gallop في « الأنف » وبين المشاهدين الثالث والرابع ، ويصور اضطراب كوفاليف Kovalov الداخلي وهو يندفع خلال شوارع سان بطرسبورج باحثاً عن أنفه . وقال بيرج في معرض حديثه عن فوتيسك إن فكرته الوحيدة كانت صياغة « الموسيقى على نحو تكون فيه دائمة الرمي بواجبها لخدمة الدراما » (٣٦) . وقد ردد شوستا كوفيتش هذه المظاهر عندما قال : « لا تلعب الموسيقى في « الأنف » دوراً مكتفياً بذاته . وهنا ، يكون التركيز على خدمة النص » (تقديم ، ص ٤) . ويقول ما كانت موسيقى « الأنف » - شأها في ذلك شأن موسيقى فوتيسك - مؤلفة بوضوحها خاضعة للدراما ، فإن أوبرا شوستا كوفيتش كانت خاضعة لنصها الأصل لإخلاص أوبرا بيرج . وقد وصف فيكتور بيلجايف Viktor Beljaev « الأنف » وصفاً له ما يبرره بأنها « للممثل الموضوعي لممثل أهم عظيم » (٣٧) . وهي إذن كانت كذلك ، فهذا يرجع في شطركيرمه إلى اختيار شوستا كوفيتش للشكل النصي textual form : أي إحصاء هيكل ليريتو موجود للمسرح الأورالي الروسي .

ويشمل تطور أوبرا شوستا كوفيتش من قصة جورجول القصيرة عمداً آخر لا نستطيع أن ننقله « فهناك ما يدعوننا إلى الاعتقاد بأن

أن يكون لترجم موسيقياً مَدْرِباً في الوقت نفسه ؛ ذلك لأن الترجمة ينبغي أن تُقَرِّب مواطن الارتكاز في الأصل ، لا كما تنطق ، ولكن كما تنغى . وبهذا الصدد ، تتطوى بعض اللغات على مشكلات أكثر من غيرها . ففى الفرنسية مثلا ، تكون بداية الكلمة بالحرف المتحرك e ، كما في Frère Jacques ، مُتَّابَةً دائماً ، على حين أنها نادراً ما تنطق في لغة الحديث . وبغضلا عن ذلك ، فإن جميع الشروط السابقة ينبغي أن تُستثنى دون إحداث تشويشات في اللغة المستهدفة . ومن العلامات المؤكدة على ركاكة الترجمة الأورالية أن نجلجها نغزاً رغم المنشد على أن يتغنى بنبهة موسيقية على مقطع لا ينبغي الارتكاز عليه من الوجهة الصوتية^(١٥) . فلابد من أن يتطابق الارتكاز النقطي مع النبهة الموسيقية ، باستثناء الحالات النادرة التي يكون فيها المؤلف الموسيقي قد وضع افتراضاً متعمداً لأسباب تعبيرية ، أو لغيرها من الأسباب .

والبيت الأول من أُنْفِيَةِ إيفان يصور لنا معظم هذه النقاط . وعند مستهل المشهد ، يتشد إيفان — وصيف كوفاليف — راقداً على الأريكة ، باصفاً على السقف ، مصباحاً نفسه على البلاياك :

Ne-po-be di-moj s'el-
Pri-ver-dan ja knaf-
Gos-po-di, po-si-
E-i me-né,
E-i me-né,
E-i me-né.
(Nes, p. 16)
(E-ro-sis-ti-ble for-ces
U-sits us na té-ver-
Our sins, Lord, for-give us.
For-give us our sins,
For-give us our sins,
For-give us our sins.)

وهذه الفقرة مميزة للمدى الذى تتبع فيه موسيقى شوستاكوفيتش خطوط نغمة . فعل الرغم من أن هذا النص لأغنية تتكون من سطرين من النص المثتر وملحوب refrain ، فإن المدونة تُعَرِّض على تطويع الإيقاع وضبط أصوات الكلمات intonation على نحو وثيق بحيث تبدو كلها فقرة لغائية recitative . وحتى في هذه الفقرة القصيرة ، يستعمل شوستا كوفيتش علامات مختلفة للزمن ، فيكتب أوزان ٢/٤ ، ٣/٤ ، أو ٤/٤ الزمن ، تبعاً لعدد المقاطع في المقطع المقصود المقصود كـ Ne-po-be-di-moj (ir-re-sis-ti-ble) . وهو على سبيل المثال ، كلمة مؤلفة من خمسة مقاطع ، فوضع مع وزن ٢/٤ من الزمن ، مكون من خمسة أثمان (نغمة (تون) . والكلمة التالية ("for-ces") loz-فقط مع وزن ٢/٤ من الزمن . ويوضع المقطع الأول (s'-) مع تشديده — مع ربيع نغمة ؛ والمقطع غير المشدد (loz) يوضع مع ١/٤ نغمة . وهنا تتوازي النبهة الموسيقية مع الارتكاز الصوتي phonological stress . ومن المهم لهذه الأسباب ، أن يحافظ المترجم على المقاطع ونماذج الارتكاز الموجودة في النص الأصل ، كما صنعت الترجمة الإنجليزية التي نقتصرها هنا .

ومن أصعب المشكلات التي تواجه مترجم الليريتو مشكلة الغافية rhyme . وتقول بعلمة ، إذا كانت هناك قافية في النص الأصل ، فلا بد من الإبقاء عليها حيثما تستدعيها الموسيقى ، من خلال البناء

تطويع الموسيقى لأنواع التصوير المختلفة . فالأسلوب الإقائي الذى يتبع التركيب الطبيعي ونماذج الشدة للكلمات pitch patterns of the words ، يُخصَّص بعلمة للفرقات النقطية التي تؤدي وظيفة سرديّة . أما اللحن الغنائي للموسيقى aria ، فهو من ناحية أخرى غط أكثر تحميلاً وميلودية من أنماط الكتابة الصوتية vocal . وقد جرت التقاليد على استخدامه في التعبير عن التأمل أو عن العاطفة المشبوبة . أما أن نلعب إلى أن الليريتو ليس بحاجة إلى أن يفهم ، فليس معناه إهمال نصف ما يندرج على المسرح الأورالي حسب ، وإنما هو هزيمة أحد الأغراض الأساسية التي يرمى إليها المؤلف الأورالي أيضاً ، ألا وهو توضيح النص . بل إن بعض الأجزاء التي تبدو موسيقية صرفاً من المدونة مثل الافتتاحية — هذه الأجزاء ترتبط على نحو ما برغبة المؤلف الموسيقي في أن يكون النص مفهوماً . وليريتو الأورال — وهو لا يقل في ذلك عن الدراما المنطوقة — يحتاج إلى أن يُترجم هؤلاء الذين لا يفهمون لغة العمل الأصل .

وعلى كل حال ، فإن المشكلات التي تتعلق بترجمة الليريتو ، تختلف عن المشكلات المتعلقة بترجمة مسرحية . فليبدأ الأسس للترجمة الأورالية هو أن هذه الترجمة ينبغي أن تقوم دائماً على أساس تحليل المدونة الموسيقية . ولتوضيح هذا الأمر ، يتناول الجزء الثالث من هذا البحث ترجمة المشهد السادس من أوبرا « الألف » ونجليه . والمشهد السادس يتألف من « ثمانية » numbers موسيقيتين متصليتين : أُنْفِيَةِ يتشدها إيفان ، وحرر موسيقى aria يتشدها كوفاليف Kozlov . وفي القسم التالي ، نورد كلاً غرة مرتين ؛ كما تقوم ببعض النص الروسى الأصل ، ونفترض ترجمة إنجليزية له . وكل نسخة من نسخة المقطع تفصل بين أجزاء كلماتها خطوط قصيرة للإشارة إلى الموضوع الذى تتبع فيه المقاطع المدونة الموسيقية ، وتوضع عليها علامات الارتكاز ليان المواضيع التي يقع فيها التركيز الموسيقي في النص . ويعتقد نسخاً النص تحليلاً لمشكلات الترجمة التي تُعَرِّض لنا .

في الترجمة الأورالية ، لا ينبغي إصاعة كتابة الموسيقى لكي تتلام مع النص المُترجم ؛ بل العكس أن تتوافق الترجمة دائماً مع الموسيقى . ويحدث عكس ذلك تماماً عند تأليف لحن الأوبرا لأول مرة ؛ لأن النص حينذاك هو الذى يحدد طبيعة المدونة وفقاً لدلالته . بيد أن المترجم الذى ينبغي أن يواتم بين كلماته ونموذج موسيقى سابق ، سيكتشف أن إيجاد النماذج الجميلة لتصل على الكلمات الموضوعية — فلا — بشكل بصوتي جيد ؛ إذ ينبغي عليه بالنسبة لكل سطر يترجمه أن يجد جملة معادلة في اللغة المنقول إليها النص ، بحيث لا تحفظ بمعنى النص الأصل حسب ، بل تخفى على نفس عدد المقاطع التي يحتويها . فإن لم يستطع ، كان من الممكن أن تقع الاضطرابات التالية : في الحركة الثانية من القداس الجنائزى Requiem لبرامز ؛ وعند ختام المقطع الشعري الأول ، يجد برامز كلمة Blu-men وكل مقطع منها يقابل ربيع تون [] ، وهي ما نجد في الطبعة الإنجليزية الشائعة قد تحولت إلى "grass" مع تدخل يشع في النغمات ، بحيث تنغى على مقطعين "grass-blues" . ونتشأ صعوبة أخرى لأن نسخة المترجم يجب أن تحافظ على النموذج الإيقاعي للنص الأصل على قدر الإمكان . وهنا يكون التصطيم الموسيقي ضرورياً (والوضع التالي هو

هذا الانطباع أنه يفتقها مصاحبا لنفسه على البلايكا ، أما في الطقوس الكنسية ، فإن هذا المذهب يشهد الكورس بوصفه جوابا response . وكان لا بد في الترجمة من استخدام جملة تنقل إعجابات شعائرية عاتلة . أما هنا ، فالترجمة تستخدم صيغة تعبيرية عاتلة : «فلتغفر لنا خطايانا» "Forgive us our sins" في السطر الثامن من المذهب .

وتواجه المترجم مشكلات مختلفة في المقطع الثامن من أغنية إيفان :

Car-aka-ja ko-e-ns
By-ia hmo-ja mi-ka-ja mo-ro-ra !
Goo-po-di, po-mi-tuj
E-e i me-aga,
E-e i me-aga,
E-e i me-aga.
(Im-pe-ri-ol Jer-ole
Are no-thing com-pared to my be-ly-ol !
Our sin, Lord, far-give us.
For-give us our sin,
For-give us our sin,
For-give us our sin.)

فلم تعد خطة الغنائية قضية كبرى . إذ تمخّل النص الروسي الأصل في المقطع الثامن عن الغنائية المضبوطة ، وقام شوستاكوفيتش بتعديل تلحينه الموسيقي وفقا لذلك ، فبدلا من استخدام الكتابة المتسلسلة لموازاة الغنائية في النص ، ركز حل السطر الأول من المقطع الثامن عن طريق الأسلوب (التكنيك) الموسيقي لتصوير الانقراض word-painting ، بالتكاسل معنى كلمة معينة أو جملة من خلال حيلة موسيقية . وهناك مثل مألوف يأتينا من أوبرا «المسيح» Messiah لفيندل Handel ، حيث توضع كلمة «مفترق» (crooked) في جملة «المستقيم للمسرح» لأربعة أثمان نغمات متفرقة (دو - ديز ري ، سي - سي - ديز ري) ، ويستمر «مستقيم» حل جملة مستديرة (لمدة نصف تون^{١٩}) . وعندما يكون من الواضح أن المؤلف الموسيقي قد ركّز حل كلمة أو جملة بنغمة موسيقية أو بجملة موسيقية بارزة بوجه خاص ، فإن حل الترجمة أن يجد تعبيراً معادلا في اللغة التي يغل إليها بحيث يتلامح مع المدونة ملازمة تامة . فلذا أخفق في هذا ، ضاع معنى الموسيقي . وفي «الألف» ، كتب شوستاكوفيتش جلية موسيقية مفصلة تتألف من ثمان - ست عشرة نغمة ، ترتيبها acciacatura (وهي نغمة رئيسية قيمتها نغمة تستغرق ثلاثين ثانية) "thirty-second" المقطع قبل الأخير من جملة "أكور - أكور - أكور" "Im-pe-ri-ol Car-aka-ja-jakor - akor - akor" "E-e i me-aga" ويوحى الترتيب الصوتي للقطعة بالآثار الفاضل لجواهر القيصر ، بالطريقة نفسها التي يصر بها السطر اللحن الحزين لفيندل عن معنى كلمة «معوج» crooked في أوبرا «المسيح» . فحين نلاحظ الجيتل في مدونة شوستاكوفيتش تبين أن الحلية Ornament يجب أن تغنى Portamento ؛ أي أنه على الرغم من أن النغمات ثمانية ستة عشر أشر عليها بكلمة Staccato (أي منفصل detached) ، حيث

١٩ ١٩٩٠ اصطلاح موسيقي مشتق من كلمة portar (أي يحمل Carrying) ومعناه أن يحمل للحن الصوت بطريقة تامة من نغمة إلى أخرى ويخرج أصلا به - الأنغام للربوطة . (لترجم)

٢٠ ٢٠٠٠ ومعناها أن تؤنثى النغمات منفصلة دون ربط ، وهكذا legato أي أداء النغمات مربوطة . (لترجم)

الموازي أو الكتابة المتسلسلة . واليت الأول من أغنية إيفان بصور هذه النغمة أيضا ، فهنا ينبغي الإبقاء على خطة إشعاعية مماثلة للنغمة الأصلية ، لأنها انعكست في الموسيقي . والغنائية الأتوية (البينة) المولفة من po-mi-tuj, kmf-loj, si-loj ، وهكذا ، يتجمل كل سطر - من حيث الإيقاع - بصورة واحدة . كما أن السطر الثلاثة جميعا تنتهي بـ interval هابط . ويقع كل من السطر الأول والثالث بعد مقام ثالث كبير (وهو في كلتا الحالتين «دو - ديز» إلى «دو لا») ، والخط الثاني بمسافة ربع كامل (من «دو لا» إلى «مي») . وتجاول الترجمة الإنجليزية المحافظة على المعنى الحرفي للنص الأصل ، ومشابهة الخطة الإيقاعية . وكلمات "for-ces" و "ed-vers" و "For-give us" لا تشكل قسافية حقيقية ، بيد أن استخدام السجع أو توافق الحروف اللينة vowel harmony بين السطرين الأولين وتوافق الحروف الساكنة بين السطرين الآخرين - يقدم أصواتا كافية لتشابه بحيث تغطي نوما من التلاحم على البناء الموسيقي .

ولا مناص من أن يلجأ المترجم إلى وسائل أخرى للإيحاء بالغائية ؛ لأن اللغة الإنجليزية لا تخفى إلا على فوائذ انتقوية (بينة) قليلة . ونتيجة لذلك فإن المترجم الإنجليزي لتصوص الأوبرا المكتوبة أصلا في لغات تتمتع بفرادة في القوافي اللينة سحل الروسية أو الألمانية - يجد مشقة كبيرة في التكيف مع المدونة الموسيقية . ويصن بنا أن نتذكر أن القوافي الإنجليزية ذات الضامين أو أكثر تبدو متكتفة ، أو أشبه ما تكون بفرقة مأخوذة من ليسرتو كتبه جيلبرت Gilbert لسوليفان Sullivan ، ومن ثم ، يترك في أغلب الأحيان انطباعا هزليا غير مقصود . ومن أمثلة هذا الغزل ما يأتي من ترجمة جون جاتمان John Gutman لأوبرا توسكا Tosca التي كتبها بوتشيني Puccini . ففي اللطعة التي تتلحظ فيها مكاريا Scarpia توسكا على المروعة التي لحنها المرأة التي تعتقد توسكا - خطأ - أنها غرقها ، يقدم لنا جاتمان الحوار التالي :

Tosca : That fatal obsession !
Scarpia : I have made an impression .

ويغض النظر عن مشكلة إيهاد الغائية المناسبة ، كثيرا ما يقع المترجمون في حبال الانطباع الغزل غير المقصود ، في الوقت الذي يجادلون فيه مراعاة جميع العوامل اللغائية التي ينبغي أن توضع موضع الاعتبار في الترجمة الأوبرالية^{٢٠} .

ويثير البيت المذكور (المذهب refrain) في أغنية إيفان قضية من طراز آخر . ذلك أن الجملة "Goo-po-di, po-mi-tuj" جملة مألوفة في الألحان الشاعرية liturgical chants للكنيسة الأرثوذكسية الروسية . ومن المؤكد أن جمهور النقلة المتحدث باللغة الروسية سيلاحظ أن هذه الجملة تحكيمة مستهزلة في سياق مغامرات إيفان الغرامية . ويعزز

٢١ ٢١٩٠ أشهر جيلبرت وسوليفان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالتعاون معاً ، الأول في كتابة الليبرتو والثاني في تلحينه . وكانت الأوبرات التي يقدمانها على المسرح الإنجليزي هزلية تامة . (لترجم)

٢٢ ٢٢٠٠ فترة لم تترجم (٤ سطور) غير دالة بالنسبة للقارئ العربي وكذلك الغمش رقم ١٥ والملمش رقم ١٥ . (لترجم)

Bizet — على سبيل المثال — يقوم بيزه بتلحين تغرض دون غوسيه السلى يقول فيه : « إذن ، فأنت لم تصويحييني ؟ » "Tu ne m'aimes donc plus ?" مرتين . وفي كل حين يطابق التوزيع الإيقاعي ، بيد أنه من خلال التصرف في الشدة pitch والفقرات في الأبعاد الموسيقية intervallic leaps ، يختلف الأثر الدرامي في كل من اللحين اختلافا شديدا . وعندما يسأل دون غوسيه كارمن سؤاله ذلك لأول مرة ، لمة فقرة من السلس الصغير من *donc* إلى *plus* ، بحيث يتركز الاهتمام الدرامي والموسيقى على لفظة *plus* . ولكن ، عندما تتكرر الجملة ، يقوم بيزه بتحويل الترتيب الميلودي ، ويكتب نغمة عالية جدا لتشير (صول مرتفعة) هل المقطع الأول من *m'aimes* . وهذا من شأنه أن ينقل البؤرة الموسيقية — دراما — من *plus* إلى الضمير *me* في كلمة *m'aimes* أو من تحقق دون غوسيه من أن كارمن لم تعد تحب ، إلى التحقق من أنها لم تعد تحب هو . ويسبب هذه التغيرات في التلحين الصوتي ، يكون من الخطأ استخدام الترجمة الإنجليزية "me no more" ؟ "Then you love me no more" ؟" لكل من التلحينين جملة "Tu ne m'aimes donc plus" (١٨) . كما هو مستخدم عادة في النسخة الإنجليزية للأوبرا (١٨) . فهذا مناسب للتساؤل الأول من تسلي دون غوسيه ، مادام يحفظ بالضرورة الموسيقية على "more" ، ولكنه لا يتناسب مع التساؤل الثاني ؛ لأنه عندما يخفى مع التلحين الذي يتضمن صول العالية ، يفرض زحزحة الارتكاز الموسيقي من "me" إلى "love" . ويمكن أن تقرر هذا التركيب : "So it's me you don't love" — بدليا للترجمة الإنجليزية المنطقية عندما يوجه دون غوسيه سؤاله للمرة الثانية . وهذا البناء للجملة يحفظ للنص الأصل معناه ، ويقوم بتوافق مهم مع التلحين الموسيقي لبيزه . ففي الترجمة الأوبرالية ، لا ينبغي أن يلتزم المترجم بإيجاد جملة واحدة تحتمد اللحين مما ، كما هو في النص الأصل هنا .

وحسب هذه النقطة ، كانت مشكلات الترجمة التي نوقشت هنا تشمل في الشطر الأكبر منها العلاقة بين الصوتيات phonetics والبناء للموسيقى . بيد أن أغنية إيفان في جعلها تصبح مشكلة خاصة بالتفسير الأدبي ، لأن الأغنية ليست جزءا من النص الأصلي .

وفي قصة جوجول القصيرة « الألف » ، لا يخفى إيفان ، بل يهتق على السلف عندما يدخل كوفاليف إلى حجرته : « وعندما دخل القاعة ، أبصر مصيغه إيفان راقدا في ظهره فوق أريكة جلدية قلرة ، وهو يهتق على السلف ، مستندا بصفته في شيء من التجاح على البقعة نفسها » (١٩) . وتعبير مصدر أغنية إيفان يوصي بأنه يصنع شيئا أكثر من مجرد إصطاح أحد المغنين « غرة » وإضافية ، وإن تكن هذه وظيفة مهمة . وفي النقد السابق ، لم يذكر أحد أن نص أغنية إيفان هو اقتباس من الكتاب الخامس ، الفصل الثاني ، في رواية « الإخوة كارامازوف » لدمستوفسكي :

وليلة شرع شاب في الغناء بصوت عالي الطبقة حلو الثبرات ، مصاحبا نفسه على جيتار :

بقوة لا تقهر

أجد نفسي موقفا إلى حبيبي .

يرتبط كل زوج من التفعلات بعلامة الربط . والصوت الناتج يحاكي (حاكاة ساخرة) الحلية التي تتناسب عادة بركة ، والتابعة للمربوطة legato للمربوطة في العهد الكلاسيكي ، كما توحس أيضا باحتمال إيفان لثروات القيص التي يقول عنها إنها لا تصلح بدليا لسعادة عيوبته . والترجمة الإنجليزية المترجمة هنا تحاول إعادة خلق الأثر الذي يتركه تصوير شوستاكوفيتش للألفاظ بوضع المقطع الأول من كلمة "Теперь" "كلمة لحية المقعدة المكونة من تسع تفعلات" (٢٠) .

ويمتدح تصوير الكلمات أن يحقق — بين يدي مؤلف موسيقى بارع — أثرا مرهف . ففي الفصل الرابع — على سبيل المثال — من أوبرا « زواج فيجارو » لموتسارت ، يتزوج فيجارو لأن زوجته التي لم يكت معها سوى ساعات قليلات ، قد جعلت منه ديوتا . وهذا الإيجاف في النص يفرض لماذا أدخل موتسارت تفعلات قصيرة من الأبواق الفرنسية "French horns" ، وهي آلة لم يكن كثير الاستخدام لما في الصاحبة الأوركسترا لحن الذي يغنيه فيجارو . فلما لم يفهم النص ، أو إذا لم يذكر النص مسألة الديوث أو القرون في الليبرتو ، فإن هذه البداية الموسيقية الصغيرة تستمر دون أن يلاحظها أحد . وتكون الترجمة قد أخفقت في هذه الحالة ، لأنه لا يمكن أن يقال عن أي أوبرا لموتسارت إنها فهمت دون تقدير للحس التكاملي الموسيقي عند موتسارت . وهكذا تبين لنا الأمثلة السابقة ، أن الترجمة الأوبرالية الجيدة يمكن أن تلقى الضوء — لا على النص وحده — بل على المدونة الموسيقية أيضا .

والملاحظات المتصلة بالاستهزاء الذي يطوي عليه ملحق refrain إيفان في المقطع الأول ، تطابق أيضا على المقطع الثاني ، ولكن مع ملاحظة إضافية . فذلك أن الإيقاع والوزن لكل من اللحين واحد ، بيد أن استبدال نغمة بأخرى (وهويز بدلا من صرل) في تلحين المقطع الثاني يحدث وثبات لشيء صغير ولوكتاف ، حيث كان هناك من قبل خطوات ثلث صغير وثلاثي . هذا التحريف لنغمة عالية مصورة بين بُعْثَيْن كبيرين يعمل على تحويل الارتكاز الموسيقي ، وهذا بدوره يفرض انتقالا للارتكاز الصوتي من المقطع الأخير إلى المقطع قبل الأخير في الشطر الثاني من الملحق . وهكذا يتحول نموذج الارتكاز الصوتي الطبيعي E-e i m-e-n-j-a إلى النموذج E-e i m-e-n-j-a . فلا بد من الاحتفاظ في الترجمة بالاتطباع الغزلي الناتج . والترجمة التي نقدمها هنا تفعل ذلك بأن تفرس إسلانا شذا للارتكاز أيضا على كلمة غير مشددة عليها منها داخل الجملة العنصرية formulaic « اغفر لنا خطايانا » (For-give us our sins) .

وواجه مترجم ليبرتو الأوبرا في كثير من الأحيان مشكلات حين يضع المؤلف للموسيقى الكلمات نفسها لألحان جديدة . وكثيرا ما يكون إيجاد الملل أصعب مما هو في الفقرة السابقة التي أوردناها من أوبرا شوستاكوفيتش . وحسبنا وضعت موسيقى جديدة للكلمات نفسها بنية تحقيق أثر درامي معين ، قد يكون على المترجم أن يلجأ إلى حل شيء ، من ضمنها تعديل الأبنية النحوية ، لتوضيح مقاصد المؤلف الموسيقية . ففي الفصل الأخير من أوبرا « كارمن » لبيزه

أي ركبته له قرنا (الترجم)

« أي ركبته له قرنا (الترجم) » ، والعلاقة بينها وبين الحلية التي وصل إليها فيجارو (١) (الترجم)

يا إلهي ، رحك

بها وهي !

بها وهي !

بها وهي !

وكف الصوت عن الفناء . وكان صوت تينور لحظهم ، وأغنية خادم ... وأشد الرجل مرة أخرى :

ماذا يعنى الثراء الملكي

إذا كانت حبيب في صحة جيدة ؟

رحاك يا إلهي

بها وهي !

بها وهي !

بها وهي ! (٣١)

وكما أن تلحين أغنية إيفان عمالكة تحكيمة لتقاليد الأورسا الكلاسيكية ، فكل ذلك كان نص الأغنية إشارة تحكيمة إلى راعمة من روائع الأدب الروسي الكلاسيكي . ولم يسخر شوستاكوفيتش - من خلال الأورسا - من بعض الكلاسيكيات والتقاليد الكلاسيكية فحسب ، ولكن الأهم من ذلك أنه ربط بين « الألف » و« الجوجول » و« رولينا » و« ديتوفسكي » فوجد أشبه متوازية بينهما لم يُعرف بها من قبل . ففي رواية ديتوفسكي ، ينشد الأغنية « سمر دياكوف » خادم آل كارامازوف ، فتنتهي إلى سمع « أليوشا » في حين كان يبحث عن أخيه ديمتري . وبمثل ذلك ، نجد أن إيفان خادم كوفاليف في أورسا « الألف » هو الخفي ، كما أن كوفاليف يشاهد إيفان أثناء بحثه عن أخيه . بيد أن التشابه بين النصين ينتهي عند هذا الحد ، ذلك أن مسافة المسحة التي بينهما كوفاليف ، وشغفته على نفسه التي تسوقه إلى البحث تختلفان عما من إلهامات الكارثة الوثيكية التي تدفع أليوشا في رواية ديتوفسكي إلى البحث عن سمردياكوف . ويعتد ما يتركه الاقتباس من تأثير تحكيمة على إدراك المفارقة بين موضعه في الأصل وموضعه في الأورسا .

وهكذا نجد أن مهمة المترجم مزدوجة ؛ إذ لا ينبغي عليه توضيح العلاقة التي كان شوستاكوفيتش يربطها على إقامتها بين النص والمؤونة فحسب ، بل ينبغي عليه أيضا أن يثرى فهم المشاهدين للجوابات الأدبية في الليريتو ، بأن يسخرى اهتمامهم إلى الأصل ، وإلى وظيفة التوليدات للنص الأصل . ويمكن أن يفعل هذا بالتطبيق على النص المترجم ، أو بكتابة مقدمة تفسيرية ، وهذا أسلوب فني لجأ إليه بنجاح عالم الموسيقى الإنجليزي والمترجم - عزيز الإنتاج - لليريتوات الأورسا ، إدوارد ج . دنت^(٣١) . Edward J. Dent . ومن الواضح ، أن المترجم ينبغي أن يكون على ألفه كتابية بأدب اللغة المصدر (التي ينقل منها) حتى يستطيع أن يعترف بالإشارات الأدبية وأن يوضحها .

ومن المهم بوجه خاص بالنسبة للمترجم أن يدرك التوليدات النصية التي قام بها شوستاكوفيتش في « الألف » ، لأن اقتباس أغنية سمردياكوف من « الإغنية كارامازوف » ليس هو الإشارة الأدبية

• أحد شخصيات « الإغنية كارامازوف » ، وهو أصغر أبناء العائلة ، كما أنه ألقه شقيق لسمردياكوف . (لترجم)

الوحيدة في الليريتو . فهناك أجزاء من هذا الليريتو تتألف من موناجح لانتباسات من أعمال جوجول غير « الألف » ، منها قصة « صلاك » العهد البائد ، و« تراس بوليا » و« يوميات جنون » و« عشية عيد الميلاد »^(٣٢) . وفي مقدمته « لفا الألف ؟ » يشير شوستاكوفيتش لهذا التنكيك الخاص بالاعتباس الأدبي : « الليريتو مكون وفقا لبدأ الموناجح الأدبي » (صفحة ٤) . وقد أكمل أيضا الإشارات الأدبية في الليريتو بإشارات موسيقية في اللحن . فالتيسيتورا^{٣٣} tessitura ، لدرجة الشرح في المشهد الثاني ، لا يقل علوا عن تيسيتورا للمجم في أورسا « الديك الذهبي » لرمسكي كورساكوف . وفي المشهد الثامن تدكرات موسيقية بأورسا « بريس جوفونوف » لموسورسكي ، و« إيفجينى أونيجين » لتشايكوفسكي ، و« لغام » لبروكوفيف . ولا يمكن تلوق الدعايات الموسيقية - كما أشرنا إلى ذلك من قبل في معرض مناقشة أورسا « زواج إيفارو » لموتسارت - دون فهم لكيفية ارتباطها بالإشارات التفككية المتعددة في الليريتو . وبمثل ذلك ، يزداد فهم المشاهدين للإشارات الموسيقية بعامة بالترجمة الناجمة للإشارات الأدبية . فالأورسا هي انعكاس النص بالملونة ؛ وبهمة المترجم أن يترهما معاً .

يتناول اللحن الغنائي المسرحي aria الذي يعقب أغنية سمردياكوف التي ينشدها إيفان - الرأس الذي يصعب كوفاليف لفقهه أنه . وهنا يتبع النص قصة جوجول الأصلية بدقة ؛ إذ يتبين من « الألف » اقتباسا يكاد يكون حرفيا ، فلا يستبعد إلا فضول القول ، والإشارات الخاصة بطريقة كوفاليف في الكلام . وكما تروى قصة جوجول ، يدخل كوفاليف حجرة ، فإذا رأى إيفان واقفا على أريكة قال هذه الكلمات ، « أنت أيها الخنزير ، إنك تأكل دائما شيئا ضيما » . هذا الخط لا يشكل أية صعوبات للمترجم الأورسالي ، لأن شوستاكوفيتش لم يقم بتلحينه . ويفاد إيفان المحيرة ، وشرع كوفاليف في إنشاد لحنه الغنائي .

ولما كان كثير من المشكلات التي تصادفها في ترجمة لحن كوفاليف مماثلا لتلك التي صادفناها في أغنية إيفان ، فلن نقاش هنا إلا المشكلات التي تبرز قضايا جديدة . والمشكلة الكبرى الأولى تقع في بضع سطور من اللحن الغنائي aria التي تتلصق بتلحين كلمة no-sa ذات المقطع الواحد .

A bez no-sa, čto-ly-vek čort zna-et čto;
Pri-ca-ne pi-ca-
Graž-da-zu-ne graž-da-zu-ne,
Pro-sto vto-z'mi i vybro-zi-za o-kol ko i
With-out no-sa, men are only God knows what
A bird is no bird,
And a man is not a man,
On-ly some-thing to be tot'st out, out the win-dow!

فالمقطع الأول من no-sa يوضع مع نغمة عالية هي « مي » كبير ، وتستمر مدة نصف تون ؛ أما المقطع الثالث فيختفي بخفضه إلى ربع أقل

no كلمة إيطالية معناه texture (نسج) ، وتشير إلى الذي القريب الترخيص لقطعة موسيقية في علاقها بالصوت الذي كبت من أجله . (لترجم)

« (red cent / plugged nickel / ing ومن الواضح أنه لا توجد نسخة للجملة الإنجليزية يمكن أن تضغط في المقاطع الثلاثة التي تسمح يا للمفردة . وهنا ، لا بد من التخلي عن الترجمة الحرفية وعبارة "what a mess" (يا ما من دعة !) تعيد دارج يرحى بأن هناك شيئا بمعنى فقدان loss نفسه — كما جاء في النص الأصل — كان مقترحا بوصفه بدلا . وقصة « الأتف » لجوجل نقل كثيرا من اللماق الكامل للحديث الروسي الدارج ، وهذه سمة من سمات النص الأصل ، احتفظ بها شوستاكوفيتش . وباستعمال تعبيرات مثل "what a mess" حاولت الترجمة الإنجليزية أن تحافظ .. ماوسها ذلك .. على ألفة عائلية للثيرة .

ووجود التعبيرات العامة والاصطلاحية في الليبرتو الذي كتبه شوستاكوفيتش بين لنا المشكلة التي يواجهها المترجم الأوربالي في اتقاء الأسلوب الأدبي المناسب . ويتألف .. هـ . آودن W. H. Auden وتشتت كالان Chester Kallman هذه المسألة في مقالها « ترجمة ليبرتوات الأوبرا » :

« تمتد التفاصيل التي تتطلب انتباه المترجم جزءا من مشكلة أهم وأعم ، ألا وهي العثور على الأسلوب الأدبي الصحيح للأوبرا المراد ترجمتها . فنوع الأسلوب اللامع للأوبرا الجادة opera seria .. على سبيل المثال - لا يلزم الأوبرا الخفيفة opera buffa ، كما أن شخصية غرافية مثل « ملكة الليل » لا يمكن أن تستخدم الأسلوب الذي تتحدث به غاتية مثل « فيوليتا » . وفي تحديد الأسلوب المناسب لأوبرا معينة ، على المترجم أن يثق بحسبه intuition وبخاطبة بالأدب ، سواء في اللغة الأصلية ، لوق لنته الخاصة ، والمصير الذي تتدور به أحداث الأوبرا . وإذا كان من الجلب أنه ينبغي أن يتخاض كل خطأ لغوي ، فإن التقاليد الأدبية لأي لغتين تختلف إلى درجة لا تعود معها الدقة المفرطة ضرورية ، أو حتى مطلوبة ؛ ولا يلزم من ذلك أن يكون أفضل معادل للغة الإيطالية المطلوبة والمكتوبة في ١٧٩٠ هو اللغة الإنجليزية الشائعة في ذلك العام » (٢٥) .

ولكي يتخاض المترجم التأثير المزيج الذي يجلده علم توافق الأزمنة anachronism ، أو عدم الاتساق الأسلوب ، ينبغي عليه أن يستخدم ألفاظا وتركيبات نوعية متفقة مع العصر ، ومع أسلوب الموسيقى ، ومع الليبرتو الأصل . فلا بد للترجمة الإنجليزية للأوبرا الجادة opera seria الإيطالية لينتد .. على سبيل المثال - إما أن تلزم بأسلوب رفيع مناسب ، أو أن تجعل شيئا من التشابه الأسلوب مع نصوص هيندل المتأخرة للأوبرات « oratorios » أو للمسرحيات الخطابية المتلفة التي كان يكتبها مؤلفو الدراما الإنجليزي في الفترة نفسها تقريبا . ومن جهة أخرى ، فإن أوبرا مثل « أوفريوس في العالم السفلي » لأوفنباخ ، تعتمد في أحداث تأثيرها الخفي على التنافر القائم بين جذبة الموضوع الكلاسي ، ومحاكاة الأوبرا الفرنسية الجادة ذات الإخراج الحافل grand opera ، في شطو كبير من

(على رى) . وكل من الفترة إلى نغمة أعلى في المدى الصوتي للمغني ، والعلامات الدينامية كريسندو .. فيكرسندو crescendo .. decrescendo التي ترقم هذا الصعود والميلوط للسطر الميولي ، يشد على كلمة "nose" . ومن الواضح أن المترجم مرغم على استخدام كلمة ذات معطمين لـ "nose" في حله النغمة من الموسيقى ، وإلا ضاع التأثير الدرامي للارتكاز الموسيقي الذي يريد شوستاكوفيتش . وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا يضع المترجم الإنجليزي إزاء صعوبة لا سبيل إلى التغلب عليها ، صادات كلمة "nose" في الروسية أحادية اللفظ ، بغض النظر من وظيفة والتصحية (٢٦) . والترجمة الإنجليزية المقترحة هنا تغلبت على هذه المشكلة بأن كتبت nose في صيغة الجمع ؛ إذ يصبح من الممكن عندئذ أن يتوافق المقطعان no ses مع اثنين شوستاكوفيتش الموسيقي بالطريقة نفسها التي تتوافق بها كلمة nose . وهذا التغيير من القرد إلى الجمع لا يؤثر على معنى الجملة ، لأن لفظي "men" و "noses" مستخدمتان هنا بصيغة الجنس (٢٦) generic sense (المذكر والمؤنث) .

وتوضّح سطور كوفاليف التالية المشكلات المتعلقة بترجمة التعبيرات الاصطلاحية idiomatic expressions :

I put' by a-de a n'voz-as ot-ro-bi-li
I-i ja sam 'yl pri-ca-no-ju,
No ved' pro-p.
Ni za b'is, ni pro b'is, pro-p'it di-rom,
Ni za grof.

(If on-ly it had been in w'ir I lost my nose,
Or if on-ly I could blame my-self,
But it fell felt
With-out cause with-out grounds. It fell by chance.
What a méin.)

ولعل أقرب معادل إنجليزي للتعبير الاصطلاحى الروسى ni za b'is, ni pro b'is هو « بلا أية قافية أو سبب » ("for no rhyme or reason") . وكل من التعبيرين الروسى والإنجليزي يعطى على ستة مقاطع . وقد يبدو لأول وهلة أن الجملة الإنجليزية يمكن أن تحمل عمل الجملة الروسية دون أية صعوبة . بيد أن الحالة ليست كذلك ؛ ذلك أن الترجمة الصحيحة اصطلاحيا للتعبير الروسى ، سينجم عنها تحريف في اللغة المنقول إليها (الستهدفة) . والنموذج الإقاي للموسيقى الذي يتألف من سبعين لثمنين $\frac{1}{2}$ و $\frac{1}{4}$ ثون في $\frac{1}{4}$ من الزمن ، سوف يرمز كوفاليف المتحدث بالإنجليزية على أن يغني « بلا أية قافية أو سبب » "for no rhyme or rea-son" . ومن ثم ، فإن الترجمة الإنجليزية تقرأ بدلا من ذلك « with — out cause, with — out grounds » . والتعبير الروسى ni za grof وكلمة gros معناه نصف كريك .^{٢٧} . وعلى ذلك فإن ni za grof معادلة بالقرب للتعبير الإنجليزي : "not worth a brass farth" .

بالإنجليزية ، أي بلفه الأم . (للمترجم)

*** هذا المصطلح يعنى في الإنجليزية الأوبرا الجادة التي لا تضمن حوارا غير متكهن . أما في الفرنسية فيسمى عملا لمسرحيا أو تاريخيا في أربعة أو خمسة أفعول ، ويستخدم الكورس استخدما لأسب ، كما يعطى على باليه . انتشر هذا النوع في القرن ١٩ . (للمترجم)

● مصطلح موسيقى معناه التدرج في زيادة الشدة وتقلصها وبالتالي نغمة واحدة أو عدة نغمات . (للمترجم)

● الكريك Krik كلمة روسية . (للمترجم)

*** الأورادور عبارة من ليبرتو (نص لغتي) ، ولكنه ديني ، يظهر من مذكورات الأوبرا ومنافرها وملابسها وحركتها . وكان هيندل يكتب أورادوراته ..

الكلمتين من خلال عدة حيل موسيقية . فكلمة Vod - kn توضع مقابل نصتين باليتين في الفقرة (تتمثلان في هرايتان) ، وكتب تحتها في اللوحة forte (بقوة) ، أما أن تصحبها الطبول ، أما كلمة I - vas du - rik في الأخرى ، فتوضع تحتها تتابع إيقاعها لربع تون ، ونصف تون ، وربع تون ، ونصف تون . وتنبجها كل طباق الأرنكاك stress phonetic stress المقطع الثاني من كل كلمة ، وعا أن شوبستوفسكي قد أدخل في حياته - موسيقيا - كلاما تفسيري ديكورا ، فلا بد أن يكون الترجمة عليه (١٩٨).

وعمل الرغم من أن دوسوكوفيتش قد تابع النص الأصل حرياً تقريباً في هذا السحن الغنائي ، فإنه لا ينبغي أن يفعل جميع مؤلفي الميرتوات مثلاً فعل . ومن ثم ، قد يكون الاصطلاح بترجمة إعداد adaptation فرصة مثقفة لإبراج هذا النص ضمن أن مصدره الأورب الأصل قد ولد الإمكان . فمثلاً في كوردلوج ، بُذلت من ترجمة الأولى لاثانياتها ، لقردى نقلاً : «عالم ياف Piave وفردى Verdi لها بينهما الشخصيات الثنائية في [مسرحية دوما Dumas] بضمالة شبيهة . وكانت النتيجة أن جمهور المشاهدين كان عاجزاً تماماً في معظم العروض عن تمييز هذه الشخصية من تلك . والنسخة الإنجليزية الحالية ترى أن أن تحمل الأورب أقرب شبها للمسرحية الأصلية ؛ ونحن نأمل أن تكون العروض المقبلة أكثر تحديداً لقردية الشخصيات الثنائية في المسرحية » (١٩٩) . وهذا المنهج في الترجمة الأوربية بوصفه إعادة - إعداد re - adaptation — إن صح هذا التعبير — هو منتج بلغ به دقت نفسه درجة الكمال (٢٠٠) ، ولها جد أن الترجمة الأوربية ليست ملزمة بأن تكون خرافية تماماً ، ولكنها قد تشير في ظروف معينة إلى نص آخر غير الليريتو الذي هو الموضوع المباشر لانتباه المترجم . ولكنك قد فتد في حضور يدية بيزل : أن الترجمة الأوربية ليست هدفها تيسر إليه في صرامة ، لأنه قد يتضمن في كثير من الأحيان من ترجمة أسوأ من الأصل (٢٠١) .

وأخيراً ، ينقسم الجزء المتخلف من الحنك كوفاليف الغتالي بسمه هير المألوف : ذلك أن شوستاكوفيتش قد وضع الحرف المتحرك الأول [i] في I ja ("And I") في أصل نغمة في هذا الجزء من المجموعة (لا هالية) . وهذا يثير قضية مهمة : فهايك جبال شليد حول المتحرك الذي ينبغي فيه الاحتفاظ في الترجمة بأصوات الحروف المتحركة الواردة في البيروتن الأصل . والحرص على أن تكون أصوات الحروف المتحركة في الترجمة متساوية لتلك في البيروتن الأصل ، ليس أساسياً كما يعتقد البعض . ولكن من المهم بشكل حاسم أن تكون أصوات الحروف المتحركة البعيدة من الأصوات الأصلية متساوية الشدة *pitch* التي تثنى بها . والحروف المتحركة الأمامية *front vowels* تلك التي تنحدر في الكلمات الإنجليزية ، "chaotic" ، "basic" ، "bat" ، "bas" ، "bee" ، "ble" ، من الصعب أن يترجموا للمغني في الشعر الأعل من دون الأضطرار إلى تسوية *tempera* (37) . من الأفضل أن نذكر هذه الأصوات للمغني الأوسط أو المنخفض من الذي الصوت المنعفي ، بحيث يستطيع أن يترجمها إخراجاً مرعباً وواضحاً على غير وجه . أما الحروف المتحركة الخلفية *back vowels* ، فمن الجدير التذكير مع الشعر الأعل من نتيج الصوت ، وهذا الحرف يتجهلاني في الكلمات الإنجليزية : "boom" و "book" و "obey" و "ball"

الموسيقى ، وبين الإشارات المتصلة بالأحداث الجارية حينئذ ،
والتعبيرات الدارجة في النص . وإذا كان من غير المناسب على
الإطلاق ترجمة ليبرتو أوبرا جادة لمهندل في اللغة الدارجة التي نتحدثها
اليوم ، فإن هذا الأسلوب بالضببط هو خير ما يناسب ترجمة أوبرا حزلية
لأولماني (٢٦)

وفي القسم الأخير من الحن كوفاليف الغنائي ، يضع شوستاكوفيتش
لألفاظه موسيقى ، تلهم معتامدا .

Taf - to not, no moit - et bét,
Ne - ve - ro - jat - na, čto - by pre - poi nio,
Ni - ka - kha ču - ras - om na - ve - ro - jat - no.
E - to i - li vo nio moit - ajd
i - li pre - sto gré - xit - ajd.
(It's not so. It cannot be.
It's no use - like - ly to have lost a nose.
There is no way that it goes - st - ily could be.
It cannot be just a vo-ry haid dream,
Or may - be I lost im - (st - find it))

[illegible]

Mái - at b'ye, Ie k'at sé - k'at' a - áh - ho - ju
 Yu - pit' r'at - in - vo - yí' yí' - h'í.
 Ho - to - ju - yu - yí - í - ré - j'at - ju - in - h'at - áh - se - ho - ho - r'at - d'í
 í - v'at, do - r'at, no - p'at - áh'at,
 I'á - v'at - no, x'at - d'í - o - o.
 E - ho - ju - p'at - k'at' - yí' yí'

(It may be that I came - how made a note - told
 And drank no - war but vid - hó
 The word - ka - which I - van puts on my face of - tar he has
 Shí'á'd my head.
 I - v'at, the field, for - got it
 And I - And I must have drunk it
 God choose, what a etc - ar'at'!)

وهنا ، يقرر كوفاليف أن حلالة إيفان هو الموم . فلماذا إن إيفان قد نسي استعمال لوسيون مايبند الحلالة الكحولى المتعاد ، ولماذا إذن أن كوفاليف قد أحس الفودكا عن طريق الخطأ . ومن المتوقع ، أن تكون الكلمات الرئيسية في هذه النقرة هي : الفودكا وإيفان . وقد أكد شوستاكوفيتش ، مع بعض المتعاد حل المعنى في نصه ، حل هاتين

نقمة عالية لمرأى مطلوبوا لأغراض درامية ، وكان على المترجم أن يقدّمه .



ليس هذا بحال من الأحوال حصرا وإليها للصعوبات والتعقيدات التي يتعلّو عليها هذا المقتضب - على قصره الشديد - من الأوبرا . كما لا أزهّم أن الترجمة الإنجليزية المقترحة ترجمة نهائية . بيد أن تحليل الترجمة يبين لنا على كل حال ضرورة المباحث المقترحة وما فيها من تعقيد في أن واحد . ولأن المترجم الأوبرالي لا ينبغي له أبدا أن ينير الإيقاع ، أو النبرة ، أو التلحين الموسيقي ، كما لا ينبغي له في الوقت نفسه تحريف الإيقاع الطبيعي أو نماذج الارتكاز في اللغة المستهدفة (التي ينقل إليها) - لهذا كله ينبغي على المترجم الأوبرالي أن يضع سطره في قلب موسيقى محكم . وأن يكون من اليسير أبدا على المترجم لحفاظ الكامل على التلحين الموسيقي ، ونقل معنى المليريتو الأصلي بنجاح ، والمحافظة على مستواه الأدبي أو تحسّنه (٣١) .

و "bom" و "balm" (٣٢) . ولكي يعنى الملقون غناء مريحا ، تراهم يميلون جميعا إلى تعديل الحرف المتحرك الموضوح عند شدة عالية ، إلى حرف متحرك خفيف ، إن لم يكن كذلك فعلا . والنتيجة أنه عندما تفتى كلمة بشدة عالية ، وتكون ضرورية لفهم الحركة الدرامية ، فلا بد أن يكون صوتها الفعّال حرفا متحركا خفيفا . وسيضمن هذا ألا يضع معناها في الأداء بسبب التعريف . ولهذا السبب أيضا ، توضع الألفاظ المهمة في فهم النص في منتصف لدى الصوق ، حيث يكون التشوية المحقوق للأصوات التي لا تتطابق في سلسلة ، في الحلد الأخر من الضرر . وتلحين شوستاكوفيتش لحرف متحرك أمامي بشدة عالية يناقض مباشرة هذه القاعدة العامة التي وصفناها فيما سبق . وإذا وضع حرف متحرك أمامي في الملقى الأعلى لصوت الحرفي ، فإنه يبدو كأنه صرخة حادة إذا غناه بشدة عالية . بيد أن هذا بالضبط هو التأثير الذي كان يرمى إليه شوستاكوفيتش هنا ، بحلولا إيراد الحالة المستيرية التي أصابت كوزاليف بأن وضع تحت النغمة كلمة forte (تعزف بقوة) دينامية . وفي هذه الحالة ، كان الحرف المتحرك للحسن الموضوع مقابل

هوامش :

stivijaz, 18-11 kartezija (po anglijski) (Moscow, 1936), p. 4.

وكل الإشارات إلى قصة والأفء مأخوذة من هذه الطبعة التي سرد لها بعد في هذا النص ؛ أما الترجمات الإنجليزية فقد قمت بها جميعا .

(٦) Alban Berg, "Problem of the Opera," in Georg Böhmer : The Complete Collected Works, Trans. Henry J. Schmidt (New York, 1977), p. 393.

(٧) Quoted in Boris Schwarz, Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917 - 1970 (London, 1972), p. 71.

(٨) نقل إلى هذه المعلومات عالم الموسيقى السوفيتي يوريس م . جاوروسنسكي Boris M. Jarnostovskij تحليل إحدى حلقات سلسلة من المقابلات الشخصية (موسكو ١٩٧٥ - ٧٦) .

انظر أيضا : B. Jarnostovskij, "Vozrozhdenie opery, Sovetskaja Muzyka, 39 (February 1975), p. 56.

(١) لكي يكون لمرء متشامع نظام نقل حروف لغة إلى حروف لغة أخرى (وهو ما عرف باسم system of transliteration) الذي استخدمته بالنسبة للاكبات الروسية الواردة في مقال ، سيرد اسم Shostakovitch على هذه الصيغة : Shostakovitch .

(٢) The Art of Writing Opera - Directon : Practical Suggestions, trans. T. Baker (New York 1922), p. 33.

(٣) In Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, the Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, trans. Hans Harnischmann and Ewald Oser (London, 1961) p. 18.

(٤) Dmitri Shostakovitch, Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovitch, ed. Solomon Volkov, trans. Antonia W. Bouis New York, 1973, pp. 42/43.

(٥) Dmitriy Shostakovitch, " Pochemu Neiznaniy, Nes : Opera V3 - x Dej-

- "Translating Opera Libretti "The Iyer's Hand" (New York, (١٩) 1968), p. 491.
- (٢٠) Notes to the Columbia Masterworks Recording of Dimitri Shostakovich, *The Nose*, New York, 1978), p. 4.
- (٢١) Joseph Addison, Richard Steele, and others, *The Spectator*, ed. Gregory Smith (London, 1964), I, 57. This quotation comes from issue No. 18 (Wednesday, March 21, 1711). Other issues written by Addison on the subject of the Italian operas in England include Nos. 5, 13, 29, and 31.
- (٢٢) Henry Drinker, "On Translating Vocal Texts," *Musical Quarterly*, 36 (April 1950), 227.
- (٢٣) سوف يُستخدم المصطلح "stressed" (مشدّد) و "unstressed" (غير مشدّد) للإشارة إلى الارتكاز الصوتي فحسب، أما المصطلحان "accented" (مرتكَز) و "unaccented" (غير مرتكَز) فقد اخُتفعا هنا للإشارة إلى الوزن الموسيقي (المتركي).
- (٢٤) Frank Merkling, "Opera in English?" *Musical America*, 76 (١٢) (February 15, 1956), 226.
- (٢٥) حماد يميل إلى فكرة لي ترجم . لأنها غير دالة للفرد العربي .
- (٢٦) حماد يميل إلى الفكرة السابقة .
- (٢٧) G. F. Handel, "Ev'ry Valley Shall be Exalted," *The Messiah: A Sacred Oratorio* (London, 1962), p. 7.
- (٢٨) مع أنه لا توجد ترجمة إنجليزية منشورة متاحة في الوقت المحاضر لأوبرا الألف و ، فإن هناك ترجمة للآية : انظر :
- (٢٩) Dimitri Shostakovich, *The Nose : Oper in drei Akten und einem Epilog*, translated by Helmut Wagner and Karl Heing Fusi (Vienna, 1962).
- وهذه الترجمة وإن تكن جيدة في مجتها ، فإنها لا تفي عن مَحاوِل . ففي الطلعة التي ناقشناها هنا ، قد سبيل المثال ، تعدّ الترجمة الألمانية حرفيّة إلى درجة أنها لا تستطيع أن تنقل التأثير الذي حققه شوستاكوفيتش ببعض الروس . فهي تتطلب أن تأتي من مقطع مضمّن في "Ich -al -le gold" "kro" صامع زعرقة لا تزيد ل الأصل الروسي حتى مقطع وصف فحسب (انظر هامش Wagner وفوسي ، ص ١٦٦) .
- (٣٠) Georges Bizet, *Carmen: Opera in Four Acts*, libretto by Henri Meilhac and Ludovic Halévy; English version, T. Baker (New York, 1895), p. 379.
- (٣١) Nikolai V. Gogol, "The Nose," *The Overcoat and Other Tales of Good and Evil*, trans. David Magarshack (New York, 1957), p. 111.
- (٣٢) Tyodor Dosetsky, *The Brothers Karamazov*, tran. Constance Garnett (New York, 1976), p. 205.
- (٣٣) ن من عداة ودُنّت Dants أن يتم لكل ترجمة بتصدير ومقدمة . أما التصدير فنأشك المسألة الباعلة للأوربا بالغة الإنجليزية ، وتأثيرات المقدمة الليبرتو المترجم بوجه خاص ، مصغرة تاريخاً موجزاً للأوبرا ، وبذلة عن نصّة اللابريير ، وملائمة المشكلات لترجمة النص .
- (٣٤) Jarustovskij, p. 55.
- (٣٥) لا توجد مثل هذه الصيغة في الترجمة الألمانية ، لأن-Na ، كتابت بأنها في الحذف إلهيه القواعد - فعل العربية ، من معطين (انظر هامش وفوسلي Wagner و ، ص ١٣٠) .
- (٣٦) Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, and John Svartvik, *A Grammar of Contemporary English* (London, 1972), p. 147.
- (٣٧) من التجمات المعاصرة لمؤنارة للأوربا التي حطفت هذه الصلة الأسلوبية المزروعة بين النص والمؤنة : الترجمة التي قام لي ديويرت فولفورد Roberts-Ralford وجيمس نايت-James Knight والأوبرا - ولويسوس في الصالح السفل-Orpheus in the Underworlds ، بتكليف من مهرجان سترافورد الموسيقي (١٩٩٥) . وهذه الترجمة لا تشتر ، ولكنها استخدمت على نطاق واسع في عروض فست كندا ، والولايات المتحدة ، وأستراليا . والإشارة إليها هنا يتة قد تصرّح اليديريوت فولفورد .
- (٣٨) لشكلته بالنسبة الترجمة الألمانية في هذه الفترة هي أمّا رُخَّت النص ، بأن وضعت كتلة مفاتيح تقليدية على الطريقة التقليدية . وهذا الجانب الكبير والتابع والتصحيح الصور . وقد قام ليديريوتس أيضاً بإضافة ترتيب سلسلة الكماز الموجودة في النص الأصلي ، مشيرين إلى فكرة بدلا من الاسم (be-so Trüm -) "bad dream" "في الحالة الثاني هذا من السفين الآخرين ، واستخدم هذين السفين ترتيب تدفق كوكليات المبكرة عن استحالة فقدان أثق . وإضافة الترتيب هذه أمر لا يسمح به في الترجمة الألمانية حديثاً لا تشده من الليبرتو إلى الموسيقى . بعد أن اتشهوا - بالألف - بحيث هنا ؛ بحيث يذكر النص الروسي كلمة : sein ، تعني الترجمة الألمانية بكلمة enjambement "Wahr. Also... " في هامش وفوسلي ، ص ١٣٣ . ويراجع هملين النطقين على التوالي لا يطبق أي معنى حرقي ، كما أنه لا يطلق أي ضوء على معنى التصحيح الموسيقي .
- (٣٩) أخذت الترجمة الألمانية في تحقيق التركيز الموسيقي على فردVodlak وصل إلذان . ومن أخلفت الإشارة إلى الفوقيات على الإطلاق ، أحملت في تقديم بدل نظرية الخلق التي طوّرت لكوكليات . ومن قبل يذكر النص الروسي كلمات-koma - vod ، تنطبق السلسلة الألمانية Waa-ser-koma في هامش وفوسلي ، ص ١٣٣ .) . وبكرة أن كوكليات الجاسوس في الماء ليس الـ ruzor waters ، من طرف لاحظ ، لا تتلقى هملين النطقين نفس الشيء فتلك فكرة أنه سكر من شرب (لوسيون ما بعد الإحالة الكحول) .
- (٤٠) في المقدمة التي صدرت في الليبرتو الموسيقي : (الأثرانية) - فسادة La Travista ("Play of the Camellias": Opera in Three Acts (London, 1969), p.XII.
- (٤١) تتضمن أعمال "دُنّت" ترجمات لأوبرا أفسليديويدي-Fideli-Liosonof ، و الظرفاءدون و أبريدون ، و دون جوان و دياز فيجلر ، و لوسرات ، و أوجيني أونجين و تشايكوفسكي ، و الأثرانية ، و بافرزيو و الفرسي . وقد نشرتها جميعا مطبعة جامعة أكسفورد في السلسلة التي تصدرها تحت عنوان :
- "English Versions of Opera Libretti."
- (٤٢) في تصديقه لترجمة الليبرتو الذي كتب بيتي تشايكوفسكي رس . من تشايكوفسكي S. Chaliovsky ، لأوبرا : أوجيني أونجين ، التي لحنها تشايكوفسكي :
- Engene Ongha : An Opera in Three Acts (London, 1975), p.7.
- (٤٣) Evelyn Colman/Singer's Italian : A Manual of Diction and Pronunciation (London, 1970), p. 4.
- (٤٤) Colman, p.4.
- (٤٥) قُلِّمت أجزاء من هذه المقالة ، مقصود تحليل أكثر تفصيلاً لترجمة الآلية ، إلى دورة من دورات الحلقة الدراسية عن الترجمة ، ويشارك في الأمثلة المقررة : جامعة تورونتو (أبريل ١٩٧٩) ، كما قُلِّمت في الاجتماع السنوي للرابطة الأكاديمية للآداب المقرون ، والفرنسية واللغويات العلمية ، جامعة ماكجيلتون (مايو ١٩٧٩) . ولقد آن أتوم -مع عرضًا بمجمل - بالمقدمة التي قدمها من د . لين Pinsky في محرم هذه المقالة .

يرجع تاريخ العلاقة بين الأشكال الأولى للأدب والحركة التعبيرية إلى نشأة الأدب نفسه ، فالحركة التعبيرية تسبق ظهور الكلمة المنطوقة تاريخياً . وكانت هذه العلاقة الثنائية مرتبطة بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً . وهما في عناصر الباليه المعاصر تشابه منذ القدم . ثم تخرج الكلمة المنطوقة الملحقة عن هذا المزيج وتعود إليه مرة ثل الأخرى في أشكال متطورة دوماً عبر التاريخ . ويعد اكتشاف الكتابة اكتسب الأدب انتشاراً واسعاً . ومع تطوره الفكري اتفقد اتصاله الحس والمباشر بين السامع والراوى أو الملقى ، بحركاته وملامح وجهه ، التى تؤكد المعنى . واستعاض الأدب عن ذلك بتدخل الأديب معللاً على الأحداث ، أو واصفاً للبيئة والشخصية ، ظاهرياً وداعلياً .

ومن ناحية أخرى ، ويوصف الرقص أهم عناصر عرض الباليه المسرحى المركب ، فإن علاقة الرقص بالدراما ترجع إلى تاريخ الإنسان البدائى . وقد أشارت د. هفرى إلى ذلك قائلة : « بدأت الدراما الراقصة في اللحظة التى غير فيها أول إنسان الفجوة التى تفصل د أنا ، أو ضمير المتكلم عن « أنت » أو ضمير المخاطب » (١١ - ٢٤)^(٥) .

وتطور كل من الرقص والحركة التعبيرية إلى أن بلغا أوجهها في فن الباليه . وكان أول عرض لباليه مرتبطاً بعمل أدبى . وستعرض لظاهرة ارتباط عروض الباليه بالأدب فيما بعد بالتفصيل .

إن علاقة فن الباليه بالأدب لا تقتصر على اعتماد قصة عرض الباليه على أصل أدبى ، وإن كان هذا الجانب هو الأهم . ولذلك ، فسوف نتناول بإيجاز بعض الجوانب الأخرى ، ثم نخصص المساحة الكبرى من هذا العمل لهذه الظاهرة المهمة .

في تخطيطها بالروح تضرب ساقا بساق

وهو أشهر بيت شعر عن الباليه . وبلغت شهرته أن صدر كتاب عن الباليه بالروسية يحمل اسماً مكوناً من الشطر الأول من هذا البيت . أما الأدب ن. فولكوف فلم يقتصر على مجال الكتابة عن الباليه ، بل إنه أحد أكثر من صيناريو ناجح لباليه .

ويرتبط عروض الباليه بالسيناريو بوصفه عملاً أدبياً ، كان الأدب هو أول ما يؤشر فيها من حيث نوعه . ومثال ذلك : للملحن :

وأول ما نتاوله هو علاقة الأديب بفن الباليه بعيداً عن استعمال أعمالهم الأدبية في عروض الباليه . ففي الربع الأول من القرن التاسع عشر اهتم بعض الشعراء والأديباء بالكتابة عن الباليه . ويعد أبرزهم الكسندر پوشكين ، الشاعر الروسى المعروف . ومن كتاباته الكثيرة نأخذ مثلاً واحداً ، بل بيتاً واحداً من الشعر من روايته الشعرية « بيجينى أنجين » التى كتبها في الفترة من عام ١٨٢٣ وحتى عام ١٨٣١ . والبيت على لسان الشاعر ، وفيه يتحدث عن البالريينا أفدوتيا إيسوميتنا التى نشرت الرومانتيكية في الباليه الروسى . فيقول الشاعر وهو يصف أدامها لحركة الكابريول^(٥٥) :

(٥٥) الرقم الأول بين القوسين يدل على رقم الترجمة في ثيت للراجع ١ والرقم الثانى يدل على رقم الصفحة في المرجع .

(٥٥) كابريول : من الفرنسية : cabriol : قفزة ؛ ولها تضرب إحدى السالين =

= الساق الأخرى من أسفل . (جميع مصطلحات الباليه من أصل فرنسى ، وتستعمل بظلالها في جميع اللغات ؛ إذ لا تترجم إلا إلى شرح مطول) .

تمدها مدخلا للموضوع الأساسي في هذا العمل ، هي أن « ليريوت » البالية أساسه الكلمة ، وأنه من هذه الناحية بعد نوعا من أنواع الأدب . غير أن الليريوت يتناول ما يتم مشاهدته في عرض البالية في إيجاز وفي صياغة أدبية لا غير ؛ أي أنه يعتمد في قراءته على وجود عرض البالية نفسه .

أما العلاقة الأعمق بين فن البالية والأدب ، أو بالأحرى عرض البالية والعمل الأدبي ، فتكمن في البناء الدرامي ، الذي يتحدد أساسه في سيناريو البالية ، الذي يأتي قبل الموسيقى وقبل الكوريوجرافيا .^(٩٥)

والبناء الدرامي مصطلح مشتق من الدراما . والدراما في الأصل ، هي صفة للحادث ، وإن كان المنظرون يختلفون عند البحث عن أصل الحادث في البالية ؛ فالبعض يصدونه في السيناريو ، والبعض الآخر في الموسيقى ، وغيرهم في الكوريوجرافيا فقط . وقد اقترح سلاتيمسكي تناول هذه العناصر في وحدة واحدة ، وقدم ب. جوست ذلك قائلا « وكان ذلك بعدة جديدة في علم المسرح ، وضعت بداية للطريقة المصاهرة لدراسة عروض البالية ، وبالأحرى : دراسة بنائها الدرامي » (١ - ٢٠٠٧) .

وسوف نتناول العلاقة بين عروض البالية والأعمال الأدبية في محاولة لتفسيرها ، مبينين النقاط التي يتم فيها اللقاء بينها . ونبدأ بمرض تاريخي لتطور الظاهرة ، فنتسرى إلى بدايتها ، ونفترت ازدهارها ، وضمورها ، ثم هويتها للاختصار مرة أخرى . وسنخصص للتحليل جزءا كبيرا من العمل ، نحاول فيه إلقاء الضوء عليها من الناحية النظرية . ونختتم العمل بالملامحات التي أتبع لها التوصل إليها في حدود المادة المتاحة .

وهذا العمل لا يسعى أن يستوفي كل جوانب الظاهرة ، بل لا يبغي قدرة على استيفاء أي جانب منها ، وإنما هو مشاركة من أجل مزيد من التوضيح والفهم ، اعتمادا على ما تم التوصل إليه في الأعمال السابقة ومقارنتها ببعضها بعض ، وللمادة التاريخية .

ارتبط فن البالية بالأدب منذ اليوم الأول لتاريخه ؛ إذ إن أول عرض باليه في التاريخ كان « باليه الملكة الكوميدى » ، الذي عرض ببنفني « بسويون » في باريس في ١٥/٨/١٥٨١ . أسسا لمبدأ سمي « بالكوميدى » ، فللكلمة في ذلك الوقت كانت تعني « درامي » . وهو درامي لأن أساس موضوعه مقتبس من « الأوديسا » لهوميروس . موسيقى دي بولي ، وسالون ، وشعر لاشيني ، وإخراج بلتراردى بويغويو . وقد اشترك في كتابته رجال البلاط . وكان العرض يجري الكلمة والموسيقى والفناء والمشاهد الدرامية . غير أن هذا الارتباط بين

« مشاعل باريس »^(٩٦) ، والشاعري : « شويتينا » ، والدرامي : « لاورنسينا » وغير ذلك . ونادرا ما نجد مثل هذه الأمثلة للمحددة للنوع ، أو على الأصح التي تعكس النوع السائد . فعادة ما يكون هناك تداخل بين نوع وآخر في العرض الواحد : شاعري - ملحمي : « زهرة الصفير » ، أو ملحمي - درامي : « سبارتاك » ، وهكذا .

وأحيانا نجد استعارة لتسمية أكثر من نوع بعد خاصا بالأدب ، مثل : باليه - قصيدة : « نافورة باخشني سرى » ، أو باليه - رواية : « الأرواح الضالعة » ، أو باليه - قصة : « سندريلا » وغيرها .

وقبل أن نبدأ في تناول علاقة موضوع البالية بأصول من الأدب ، نشير إلى أنه من المعروف أن هناك عروض باليه بلا موضوع على الإطلاق ، وإن كانت الصفة الأغلب هي العروض ذات الموضوع . ومركز الاهتمام على هذه الأخيرة . وأيضا لأن العروض غير ذات الموضوع تجري مضمونا كذلك . فما علاقة المضمون بالموضوع في عروض الباليه ؟

ودون الخوض في تفاصيل ، سنبين هذه العلاقة في عرضين للباليه ، لكل منهما موضوع ، وهما أكثر شهرة من غيرها لتقاربه العرية .

من البينى أن المضمون أكثر شمولية من الموضوع بصفته أكثر تحديدا . لباليه « جيزيل » لا يمد موضوعه أن يكون دراما عاطفية ، في حين يتسع مضمونه بوصفه دراما رومانسية من الحب الذي يرى بالإنسان ويغلبه من الأثانية والقسوة . وكذلك باليه « بحيرة البجع »^(٩٧) فهو من ناحية الموضوع ليس إلا قصة أطفال ساذجة . أما من ناحية المضمون ، فهو قصيدة راقية عن الإخلاص للمثل العليا ، وعن الحب الذي يتغلب على الموت .

إننا نقولنا « باليه ذو موضوع يعتمد في أصله على الأدب » ، لا نكون بذلك قد حددنا ما نحن بصدده بدقة . فللأدب معنى يتسع لا للأعمال التي كتبها الأدباء فحسب ، بل إن المسرحية والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية تدخل في معنى الأدب بشكل أو بآخر . ولذلك فنحن نحدد أولا أننا نتناول في الأساس أصنافا تعتمد على مصدر أهم لأدباء معروفين . ثانيا ، نستعرض على تلك العروض التي تعد مهمة في مجالها ، ثالثا ، سنذكر الباليه في أول عرض نتابع له ، ولن نعرض له - في الأغلب - في عروضه الناجمة التالية . وسنشير إلى الأعمال التي نستنتجها من صفة النجاح في حينه ، إذا ما وجدنا ذكرها ضروريا . رابعا ، ننوه بأن المعلومات والمادة التي استقيناها محبوبة بما أتبع لنا الحصول عليه

والعلاقة الأكثر وضوحا ومباشرة بين عرض الباليه والأدب ، التي

(٩٥) الكوريوجرافيا : من الفرنسية Chorégraphie : جعل أنواع الرقص ، وكل ما يقدم في عرض الباليه من رقص وحرارة تصويرية .

(٩٦) « مشاعل باريس » هو الاسم المترجم من الإيبيرية . وهو غير مطابق لأصل اسمه في الروسية . والمقصود « جميع باريس » . والمخاطبة ناتج عن عدم الكلمة الأولى جمعا وهي مفرد .

(٩٧) « بحيرة البجع » صفا آخر في التصويب . فالبحر طائر كبير للفتاح قريح المنظر . والأصل هو « بحيرة الدم » ، فالدم طائر صغير المنظر ، طويل الرقبة ، جميل المنظر .

كتب فيكتور فانسولوف في عام ١٩٨٠ يقول :
« البالية : دراما ، مكتوبة بالموسيقى ، ومجسدة بالكوريجرافيا » .
(٩-٥) .

فما مدى صحة هذا التعريف ؟ وكيف يمكن أن يكون مفيداً لنا ؟
وهل ينطبق هذا التعريف على فن البالية في أي زمان وفي أي مكان وفي
أي شكل من أشكال العرض ؟ وعيناً أن نستعين — هنا — بحقائق
التاريخ .

ونشير إلى أننا سوف نتبع هذه المفاهيم دون أن نتوقف عندما إلا
فيما يفيد هدفتنا ، ألا وهو رسم صورة للعلاقة بين فن البالية والأدب .
كما أننا سنأخذ في الحسبان عنصر التقسيم التاريخي لتطور فن البالية .



انقصر فن البالية طوال قرن من الزمان — منذ تاريخ أول عرض —
على كونه فواصل راقصة كانت تزدى في الأوبرات أو عروض
المسرحيات ، حيث كان ارتباط هذه الفواصل ضعيفاً بموضوع أي
منها . أما هذه للموسوعات فلم تكن تتعدى أعمال الخيال
والخرافات .

ومن ناحية موضوع فواصل البالية في ذلك الوقت ، فإن قليلاً منها
كان ذا موضوع خاص به ، ومن ثم تبرز ظاهرة أنه لم يكن لفن
البالية ارتباطاً بالموضوع طوال هذه الحقبة .

وإذا كان البناء الدرامي غير مرتبط بموضوع فإنه حتى ذلك الوقت لم
يكن هناك — أيضاً — ما يمكن أن نسميه بناء درامياً في تلك الفواصل .
وكل ذلك كان الحال بالنسبة لموسيقى هذه الفواصل .

أما العرض التاريخي الثالث بعد « البالية الملكية الكوميدى » فهو
(الكوميديا — بالبالي) « للزجوجون » ، وقد عرض في باريس — أيضاً —
عام ١٩٦١ . أما مؤلفو العرض فهم الكاتب جان بابتيست مولير ،
والموسيقار جان بابتيست لولل ، والكوريجرافى بير بوشان .
والطريف أن الثلاثة — بصرف النظر عن تخصصاتهم ، كانوا يشقرون
الرقص ويسروهم أمام الجماهير .

وبعد هذا العرض تاريخياً لظهور البناء الدرامي في فن البالية ،
وكذلك في موسيقاه .

فهل كان هذا العمل وليد صدفة مجتمعهم في قصر لويس الرابع
عشر ؟ أم أن هناك سبباً موضوعياً وراء ظهوره ؟ الواقع أن نسخ
العروض التي كانت تقدم في هذه الفترة ، وصل بها إلى حد جعل كثيراً
من الأطراف ينتهون بحالة فن البالية . ونتيجة لمحاولات متعددة
للتخلص من فخامة الباروك وزخارفه ، اتجهت الفنون — ومنها
البالية — بالتدريج ، إلى معاشية العصر ، والسير مع الاتجاه
الجديد : الكلاسيكية . وكان من خصائصها إخضاع التفاصيل
المتعددة لمنطق عام واحد ، فكان إنشاء أول مدرسة رقص أكاديمية في
العالم نفسه (١٦٦١) لإخضاع تدريسي الرقص لمنطق واحد . وكان
هذا العرض لإخضاع فن البالية وموسيقاه لمنطق البناء الدرامي . وتبع
هذا العرض عرض آخر للمؤلفين أنفسهم وفي الصيغة نفسها
(كوميديا — بالبالي) ، وهو « زواج بالإكراه » ١٦٦٤ .

وبعد الحلتين اللهمين المرتبطتين بالأدب في تاريخ البالية (في ١٥٨١

فن البالية والأدب تعرض للوهن والضعف والانفصال ، ثم عاد مرة
أخرى في ظروف وأشكال مختلفة ، عبر التاريخ .

ومن الصعب ، بل من المستحيل — عملياً — تتبع هذه العلاقة
بذقة ، إذ إن فن البالية انتشر عبر القرون الأربعة لتاريخه في بلاد
متعددة . والحقيقة أننا في غير حاجة إلى ذلك ، ولذلك يكفي هنا —
إعطاه للملاحح الرئيسية للعلاقة بين فن الأدب والبالية ، مؤكدين
الأساس والجوهرى فيها . وبدئى ذى بعد نتعرف بصعوبة تحقيق
هذه المهمة المحدودة .

فحداثة علم تاريخ البالية ، لم تعط — بعد — إمكانية الوصول إلى
بلورة نظريات تشمل أهم ظواهر هذا الفن . إن الأعمال القيمة الأولى
في مجال تاريخ البالية بدأت تصدر منذ عشرينيات هذا القرن ، ففى
فرنسا — على سبيل المثال — ظهر « بالبالي البلاط حتى ينسارد ولويل »
عام ١٩١٤ ، ولى ألمانيا ظهر « مجموعة مقالات » من البالية في ميونخ
عام ١٩٣٦ ، وفى إنجلترا ظهر « الكتاب الكامل للباليهات » عام
١٩٣٧ ، ولى أمريكا ظهر « البالية في أمريكا » عام ١٩٤٩ ، وفى
الدشارك ظهر « البالية للملكى الدشركى » عام ١٩٥٥ .

أما بالنسبة لنظريات فن البالية ، فإنه نظراً لتعدد اللغات التي
صدرت بها الأعمال التاريخية ، وتندرة ما ترجم منها إلى لغات أخرى ،
ما زالت في مرحلة التكوين . وقد دفع ذلك باحث مثل ل . ليونكوفا في
نهاية السبعينيات إلى القول ، في حديثها عن البناء الدرامي للبالية :
« يصعب تحليل عرض البالية بالنسبة للحالة المعاصرة لنظريات
البالية ، فحتى الآن لم يتم — نظرياً — استيعاب مجموعة من الظواهر
الأساسية لفن الكوريجرافيا ، كما أنه ليس لها معنى اصطلاحى
مستقر . ولذلك ففى أثناء التحليل لا بد من تحليل المصطلحات
وتعميم الواقع للنتيجة نظرياً وتفسيرها . وكل ذلك يعقد الحديث عن
البناء الدرامي للبالية » (٩-٥) .

وقد يكون الحال قد اختلف قليلاً بعد مستين فقط منذ ذلك
التصريح ، وأقصد بذلك صدور موسوعة « البالية » السوفيتية ، في
مسكو باللغة الروسية عام ١٩٨١ . فقد حاولت الموسوعة
— بالاستعانة بمجموعة ضخمة من المتخصصين — سد هذه الثغرة .
وبالرغم من توحيد المصطلحات داخل الموسوعة نفسها ، تظل هذه
المصطلحات غير موحدة مع بعض المطبوعات التي صدرت قبلها ، بل
بعض الكتابات التي صدرت بعدها كذلك . ونظراً لتكرار الاحتمال
بالعروض السوفيتية ، فقد اهتم المنظرون السوفيت بمعالجة هذه
الظاهرة في أعمالهم بشكل أساسى .

وفى هذا صلبنا هذا استعنا بمجموعة من الأعمال المنشورة باللغة
الروسية ، ومنها الموسوعة المذكورة^(٥) ، وعمل واحد مترجم إليها من
اللغة الفرنسية . وكذلك عمل واحد مترجم من الانجليزية. وكان
دليلنا في اختيار هذه الأعمال ، هو البحث عن العناصر التي تجمع بين
فن البالية والأدب . وهى عناصر تكوين البناء الدرامى ، وتشابه
الاتجاهات الفنية ، وصيغة العمل الفني . . الخ .

(٥) كانت هذه الموسوعة أيضاً طلياً لنا فيما يتعلق بالنسق التاريخي لتطور بعض
الظواهر . وسنكتفى بالإشارة إليها حين يجرى استعناؤها لما عن إطار
الاستعانة بها بفرض التحليل .

قليلًا . ولقد سادت في الفن في عصر الكلاسيكية الأمثلة العليا للمعصر القديم . وجاءت الرومانتيكية تحمّل الاهتمام بالأمثلة العليا للمعصر الوسطي والمعاصرة ، كما اهتمت بالأمثلة الداخل للإنسان . ومن هذا المنطلق كان شكسبير واحدًا من الذين استلهمت أعمالهم في تلك الحقبة . ويعد إخراج باليه « عطيل » (١٨٠٨) دليلًا على تأثر فن البالية بالتأثيرات الجديدة .

أما السمات الملمة لهذه الحقبة ، فهي إثراء فن البالية بوضوحات تقابل ما بين الحقيقة والخيال . كما تأكد الباليه ذو الموضوع من حيث هو جانب أساسي في فن الكوريوجرافيا .

وبالرغم من أن أولئك قد أدخل فن الرقص في عصر الرومانتيكية في العشرينيات من القرن التاسع عشر ، إلا أن الرومانتيكية في الباليه قد تأكدت في مسرح الباليه في الحقبة من الثلاثينيات إلى الخمسينيات منه .

وليجدر بالذكر ، أنه بالإضافة إلى ظاهرة تعدد عروض الباليه التي تعتمد على الأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر ، كان تأثير ظاهرة الموسيقى يتعاظم في تطوير هذا الفن في هذه الحقبة حتى نهاية الخمسينيات . أما عروض الباليه التي اعتمدت على الأدب فمثل : « روسلان ولودميلا » (١٨٢١) و « أسير السقواز » (١٨٢٣) « ليرشكين » و « أوندينا » (١٨٢٥) لدى لاموت ، و « العاصفة » (١٨٤٤) لشكسبير . وبالرغم من القيمة العالية لأعمال الأدبية الأصلية لم يكن لهذه الأعمال التأثير والنجاح الذي حققت عروض لم تعتمد على الأدب ، مثل : « الحورية » (١٨٣٢) ، و « جيزيل » (١٨٤١) .

ويرجع ذلك لأكثر من سبب :

السبب الأول أن تأثر فن الباليه بالرومانتيكية كان له طابع خاص ؛ فكان الاهتمام يتركز على إبراز التناقض بين الخيال والواقع . وقد تمثل ذلك في الشخصيات الخيالية (الحورية وطيف جيزيل) ، وتحقق بذلك التصادم المطلوب بين الأحاسيس المتأججة ؛ وهو من علامات الرومانتيكية .

والسبب الثاني هو أن الاتجاه الرومانتيكي في موسيقى الباليه ، كان ينحصر نحو التشكيل في القالب السيمفوني . وقد وافق ذلك إمكانية تحريك المجموعات الراقصة من الحوريات والأطياف ، وتطوير تشكيلاتهم ورفصاتهم بحسب الغالب السيمفوني .

والسبب الثالث هو أن انعكاس كل ما تقدم قد تبلور في أكثر الأشكال مناسبة للشخصيات الجديدة وهو الوقوف على أطراف الأصابع والتعلق . وسقت الكوريوجرافيا نجاحاً يضاف إلى ما سبق ، وهو المزج العضوي بين عنصرها : الرقص والباليهتوم . وقد برز ذلك في كل من « الحوريات » و « جيزيل » أكثر من أي باليه آخر .

والواقع أن هذه الأسباب الثلاثة ليست كافية لتفسير التقليل النسبي لدور الأدب في تطوير البناء الدرامي لعروض الباليه . ذلك أن التوحيد للحكم بين الموضوع والموسيقى والكوريوجرافيا ، هو السر الحقيقي لتفوق هذين الممثلين .

ومن ثم لم تكن الأعمال الأدبية التي اعتمدت عليها بعض عروض

و (١٩٦١) ، نجد أن الحوادث المهم الثلاث - أليشا - مرتبط بالأدب ، ونقص به العرض الذي يعد تاريخاً لانفصال فن الباليه عن الفنون الأخرى ، ومنها الكلمة . والعرض اسمه « هوراس » ، للكاتب الفرنسي بير كرون (عام ١٧٠٨) .

ثم كان الاتجاه نحو تأكيد (استقلالية فن الباليه) من سمات عصر التنوير ؛ وقد شارك في الدعوة إلى ذلك فلاسفة هذا المعصر . ومن الأعمال الأدبية المهمة في تلك الحقبة بالنسبة لتأريخ فن الباليه استخدام وواييه ميجيل دي سرفانتس « دون كيشوت » عام ١٧٤٠ . وهذا دليل آخر على أن تعاضد فن الباليه باستخدام الأعمال الأدبية ذات البناء الدرامي المحكم كان اختياراً مفيداً .

وقد شارك في هذه الحركة موسيقيون يعدون من أفضل عصرهم . وأهمهم هاندل ، ورامو الذي أبدع نوعاً جديداً من عروض الباليه ، أطلق عليه اسم « أوبرا - باليه » ؛ وكان أول عرض من هذا النوع قد قدم في عام ١٧٣٥ .

ثم جاءت الجهود المتصدة ، العملية والنظرية ، من قبل علمين من أعلام فن الباليه هما : دومينيكو أنجيلوليني وجيان نوبلي ، فأصدر الثالث كتاباً يعد الأول من نوعه في تاريخ الباليه ، وهو « رسائل من الرقص والباليه » ، وصدر في باريس عام ١٧٩٠ . وقد أكد فيه أهمية الأدب بالنسبة للباليه ، مطالباً بضرورة أن يكون الباليه ذا موضوع ، وله أساسه من البناء الدرامي . (١٠-٩١) . بقي العلم الثاني مباشرة (١٧٩١) ، أبدع أنجيلوليني باليه « دون جوان » موسيقى كريستوف جيلوك .

وكان من أهم تأثيرات البناء الدرامي للأدب على فن الباليه في هذه الحقبة ، استحداث نوع جديد من الرقص أطلق عليه اسم رقص الحيد (Pas d'action) . وبذلك انفصل فن الباليه نهائياً بوصفه فناً قائماً بذاته .

والواقع أن الأدب ، بتأثيره على البناء الدرامي للباليه ، قد أدى بدوره إلى تأثير هذا الأخير على البناء الدرامي للموسيقى ، فألف موتسارت للموسيقى الوحيدة التي كتبها للباليه ، وكان ذلك لباليه « اللاهون » عام ١٧٧٨ ، وأضاف فيه الاستعمال الواسع لرقصات موجودة في الحياة . وكان هذا هو الطريق نفسه الذي سلكه كل من فن الموسيقى السيمفونية وفن الأوبرا ؛ بل إن ذلك قد تمخض عن إبداع باليه « فتاة سمات رعايتها » ١٧٩٨ تصميم جان دويرفال ؛ وهو أقدم باليه مزال يعرض حتى الآن .

وبانتهاء القرن الثامن عشر تبدأ الكلاسيكية في الانحلال لتحل محلها الرومانتيكية . وقبل أن تنطل في القرن التاسع عشر ، يجدر بنا التذكير بأنه منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخرجت عدة باليهات على أساس مصدر أدبي . ومنها على سبيل المثال : « بجماليون » (١٧٤٨) لأوبري ، و « أنطونيو وكليوباترا » (١٧٧٦) و « ماكيت » و « روميو وجولييت » (١٧٨٥) و « عاملات » (١٧٨٨) لشكسبير .

إذا كانت الرومانتيكية ، بوصفها اتجاهًا في الفن ، قد ظهرت في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر ، فإن تأثيرها على فن الباليه قد تأخر

بالتصوير عن الموضوع في مشاهد بانثوميمية ، ويتعميم أساسيس الشخصيات الرئيسية بأشعار شاعري ، عن طريق استخدام مجموعات الرقص الكيكية .

لقد استطاع ماريوس بيتيولييف إثبات ثقافتهم ، بالتعاون مع بيوتر تشايكوفسكي ، ابتداء بناء درامي قوى لعرض الباليه ، معتمدين على موضوع بسيط جيد الإعداد بما يتلاءم مع إمكانات عرض الباليه ، ومع الموسيقى السمفونية للمبرة درامياً عن الأحداث ، أخمين في الاعتبار إمكانات وسائل التعبير الكوريوجرافية في خلق صورة فنية معبرة ، باستخدام التقابل بين الجميل المركبة وبين القرد والجماعة .

وقد تجسد ذلك كله في « الجمال الثالث »^(٥) ١٨٩٠ ، و « كسرة البندق » ١٨٩٢ ، و « بحيرة البجع » ١٨٩٥ . وسار جلازوف على طريق تشايكوفسكي ، وكان باليه « بايديركا » هو آخر الباليهات الأكاديمية .

وقد اعتمد باليه « بحيرة البجع » على أسطورة ، و « كسرة البندق » على قصة خرفان ، و « الجمال الثالث » على قصة ل. س. بيرو ، و « بايديركا » على مسرحية « شاكوتالا » لكاليديس .

وعلى مشارف القرن العشرين ، استند « الباليه الأكاديمي » قيمته الجمالية ، وبدأ الإحساس بالحاجة إلى إعادة النظر في فن الباليه .

إن بانوراما فن الباليه في القرن العشرين عريضة ومتشعبة ومتاخلة خطوطها . ومن الصعب أن نحدد فيها حدوداً وبلداً أو فواصل زمنية حادة ، أو حتى اتجاهها فنياً متمكلاً وقتاً بذاته ، فكل ذلك يتداخل في سمفونية صاخبة الألوان . وبالرغم من ذلك ، سنحاول هنا - دون دخول في التفاصيل - تتبع الخط نفسه الذي تتبعته في الحقب السابقة .

ونبدأ بتقرير أن القرن العشرين له ملامحه المختلفة عما سبقه ، بالنسبة فن الباليه . وهذه الملامح لا تنحصر - فقط - في هذه البانوراما للعقدة ، وإنما تتميز بأنهما أوضح المعالم نحو تحليل هذا الفن عما أصابه في أوروبا بأسرها ، وكذلك ما أصاب الباليه الأكاديمي في روسيا .

إن تذبذب الباليه في الاقتراب من الموضوعات الأدبية والبعدها يتجلى بظهور « دون كيخوت » وفرانتس ١٩٠٠ في روسيا على مشارف القرن العشرين . ومع انتهاء الاتجاهات الفنية المحدودة والقصيرة العمر ، نجد الاهتمام بالبعد الفكري في كل بلد . وبدلاً من موسيقى صاخبة تصاحب رقصاً استعراضياً ، نجد موسيقى سمفونية جادة تتجسد في أشكال كوريوجرافية جديدة تماماً ، وتجليها واقع تطور الحياة والفنون .

وكما كانت روسيا حافلة بالباليه وموسيقاه في نهاية القرن ١٩ ، كذلك بدأ عملها - على وجه التحديد - خطوط التطوير ؛ وكان ذلك على يد ميخائيل فوكين . لقد ابتدع فوكين صيغة جديدة ، تمتد حتى صيغة القرن العشرين لعروض الباليه ، وهي الباليهات ذات الفصل

الباليه هي السبب المباشر للتراجع أو القتل . وإنما الأسلوب الذي تمت به صياغة العمل الأدبي في قالب ستياريسو للباليه ، والأسلوب الذي تمت به صياغة الموسيقى للعرض ، وأخيراً ، أسلوب صياغة اللغة الكوريوجرافية ، والتناسق بين هذه الصيغيات ، كل ذلك في وحدة واحدة ، كان السبب والنتيجة في الوقت نفسه .

وبالإضافة إلى كل ذلك فإن السيناريو المعد لكل من « الحورية » و « جيزيل » قد بلغ فيه إحكام البناء الدرامي مبلغاً لا تقل قيمته عما هو عليه في العمل الأدبي الجيد .

يعد باليه « جيزيل » هومة تطور الباليه الرومانتيكي . وبه استند فن الباليه ما يمكن اكتسابه من الرومانتيكية . ذلك أن حرية التعبير الموسيقي في القالب السمفوني كانت قد أخذت تتطرق بحثاً عن أشكال مناسبة للأعمال الجديفة ، ولكنها ضلت الطريق ، وفي النهاية انتهت بحالة من الجمود . وكذلك كان الاهتمام بالموضوع الخيالي والغريب قد بلغ أوجه ، وبدأ الانحسار عنه إلى موضوعات أقل غرابة وأقل قيمة في بنائها الدرامي .

وانحصرت الرومانتيكية عن فن الباليه بعد فترة استمرت حوالي ثلاثة عقود . على حين استمرت الأعمال الرومانتيكية الساجدة في رينوتوار مسرح الباليه ، بل مازالت كل من « الحورية » و « جيزيل » تعرض حتى الآن .

وكان رد الفعل الطبيعي ، هو عودة الباليه إلى الأدب - مرة أخرى - بسعي منه للموضوعات المحركة من حيث البناء الدرامي بعد بعض التجارب الفاشلة . وبعض هذه الأمثال هي : « القرصان » ١٨٥٦ لبليرون ، و « الحصان الأحبد » ١٨٦٤ ليرشوف ، و « السمكة الذهبية » ١٨٦٧ « ليوشكين » ، و « كويليا » ١٨٧٠ لوفان ، وأعمال أخرى .

وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر بدأ فن الباليه يفقد استقلالته ، ويحول إلى ملحقة لفن الأوبرا . وفي بريطانيا - على سبيل المثال - أصبح فن الرقص اسماً للمحطات الموسيقية الاستعراضية . وفي البلاد الأوربية الأخرى غلب الطابع الاستعراضى على الفن نفسه . وفي هذا المجال ، تعالت الإقذاعات الحماسية للموسيقى المصاحبة لهذه الاستعراضات ، وانتهى البناء الدرامي لعروض الباليه إلى التدهور . وكان من مظاهر ذلك ، استخدام مؤلفات موسيقية لأكثر من موسيقار في العرض الواحد ؛ بل إن بعض هذه الموسيقى برقصاتها الاستعراضية كانت تكرر في أكثر من باليه .

ولم تنجح الجهود إلى الأعمال الأدبية في إنقاذ فن الباليه من أزمة التي استمرت حتى بدايات القرن العشرين . وبالرغم من ذلك ، فقد تم الحفاظ على فن الباليه داخل عروض في الأوبرا . ومثال ذلك مشاهد الباليه في كل من أوبرا « فاوست » ، و « إيفان سوسان » و « روسلان ولودميلا » و « الأمير إيجور » .

واستثناء من ذلك ، كان حال الباليه في روسيا . ففي الوقت نفسه - أي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر - ظهرت صيغة جديدة لعروض الباليه (الباليه الكبير) أو (الباليه الأكاديمي) ؛ ويتميز

(٥) « الجمال الثالث » هو التسمية الشائعة للباليه في العربية ، بسبب ترجمة الاسم من غير اللغة الأصلية (الروسية) . والاسم الأصلي « الجملة النعمة » .

الروسي ، التي ألفها سيرجي دياجيلشيف بباريس منذ عام ١٩٠٩ وانتقلت حتى عام ١٩٢٧ . وارتبط هذا الانتشار -أيضا- بالهولاء الفنية التي قامت بها الرقصة الروسية أنابافولوا في أنحاء العالم .

ومن الأعمال المهمة التي ألفها مسرح فن البالية في العقد الثاني « بتروشكا » ١٩١١ عن شخصية في الأدب الشعبي الروسي ، تشبه شخصية الأراجوز في أدبنا الشعبي ، و « دانفس وتوليه » ١٩١٦ عن أسطورة يونانية قديمة ، و « فراتشيسكار أوهن » ١٩١٥ عن « جسيم » دانتس من « الكوميديا الإلهية » . وهو أول عرض من فصل واحد يتناول عملا أدبيا . وكان ذلك إضافة إلى هذه الصيغة الجديدة .

إن عملية انتشار فن البالية في العالم - التي بدأت في العقد الثاني من هذا القرن - بدأت تظهر نتائجها في العقد الثالث . وأصبحت باتوراما البالية في العالم لها شكل أقصد تركيا على تحولاتها في تاريخ البالية السابق كله . لقد ظهر المجلعان حديثان في الرقص : المودرن Modern ، وصاحبة هذا الاتجاه هي « ماريتا براجا » (عام ١٩١٦) وحركات الرقص الإيقاعية ، وصاحبة هذا الاتجاه هي « ماري ويغمان » الألمانية . وفي كل بلد ظهر مزيج خاص في فن الرقص ، نتيجة تدخل التقاليد القومية في الرقص مع أحد هذين الاتجاهين أو كليهما . وذلك بالإضافة إلى تقاليد الرقص الكلاسيكية التي انتقلت وانتشرت في بعض هذه البلدان .

وإذا حاولنا تحديد الملامح العامة لحالة فن البالية في العقد الرابع ، أمكننا القول بأن بالاشينوف في أمريكا ، قد أبدع نوعا جديدا من العروض السيمفونية غير ذات الموضوع . ومن أوائل هذه الأعمال (سرينادا - ١٩٣٤) . هذا في حين اقتصد ليفار في فرنسا ، على موضوعات قديمة وأسطورية . وفي إنجلترا تأثر مسرح البالية بالانحطاط الفنية في كل من الأدب والمسرح والفن التشكيل ، واتسمت العروض هناك إما بالترابيديا وإما بالفانزس . ونجد انكسبات لبعض هذه الاتجاهات في الاتحاد السوفيتي ، إلا أن أهم ما يميز مسرح البالية هناك في هذه الحقبة ، هو الاتجاه مرة أخرى إلى الأعمال الأدبية الكلاسيكية (نافورة باخش سرأي - ١٩٣٤ لوشوكين ، و « روميو وجولييت » ١٩٤٥ لشيكسبير .

وكسائر الفنون ، بل كسائر مظاهر الحياة الأخرى ، تأثر فن البالية بالحروب العالمية الثانية . وللازداد أية ظاهرة لافتة في المسلة من نهاية العقد الرابع حتى منتصف العقد الخامس سوى أن فن البالية قد توقف عن التطور في ألمانيا منذ بدايات العقد الرابع مع غزو النظام الفاشي هناك . وقد حدث رد فعل على هذا الجمود ، فبدأت فيها بعد الحرب جهود من أجل إعادة الحياة لفن البالية في البلاد التي كانت تعرف قبل الحرب ، ونشره في البلاد التي لم تكن تعرفه من قبل . وقد أسهم في هذه الحركة نشاط ملحوظ للمتخصصون البريطانيون والسوفيت (٥٥)

(٥٥) مودرن : وإن كانت اللقطة في الإنجليزية تعني الحديث ، إلا أنها - الآن - تعني اصطلاحاً : مجموعة من الاتجاهات الفنية في الرقص ، كانت تسمى في النصف من القرنين الكلاسيكية التي عادت مقبولة ، إلا أنها انتهت - جميعاً - إلى مجموعات جديدة من الفنون .

(٥٥) انحصت مدارس البالية في البلاد الغربية : مصر والعراق وإيطاليا واليمن ، بمعاينة السوفيت .

الواحد . لقد كانت هذه الصيغة الجديدة شكلاً تجريبياً ، ومعملاً خصباً أجرى فيه هو وزمراه كثيراً من البحوث . وقد أسهم هو نفسه بباليهات من هذا النوع ، مثل « شوبينا » ١٩٠٨ ، و « شهر زاد » ١٩١٠ و « وحى ألف ليلة وليلة » ، في حين استمر جورسكي بعد باليه دون كيخوت في تقديم أعمال متصلة للفصول ، « قديم « سلافي » ١٩١٠ عن قصة « ل. ج. فلوري » .

لقد كانت حركة التجديد في البالية متصلة بالمجانب ، ولم تكن حركة منعزلة عن الواقع . ففي وطن لوكين ، صاحب المبادرة ، وجدت أفكار مجموعة « عالم الفن » ، وأشعار بلوك ، والإخراج المسرحي الجديد لما يرمول . الخ .

وستحاول تناول كل عقده من عقود القرن العشرين ، برغم عدم دقة مثل هذا التقسيم ، إذ إن سرعة التغير وتباينه في أماكن مختلفة ، وزغزارة الأعمال المنتجة ، كل ذلك ، يتطلب تحليداً زمنياً ومكانياً أدق كثيراً ، ولا يخفى أن هذه المهمة تخرج من حدود هذه الدراسة .

ومكثاً ، بالإضافة إلى ما تقدم ذكره من عروض - كانت هذه هي أهم أحداث العقد الأول : لقد اتسم هذا العقد باستخدام موسيقى غير معدة خصيصاً للباليه . وهذا الاتجاه يسمى بسفنة الرقص (أي جعله سيمفونياً) . وإذا كان هذا الاتجاه قد بدأ بتجلى في القرن التاسع عشر منذ الباليه الرومانتيكي : « الحورية » و « جيزيل » والباليه الأكادامي : « بحيرة البجع » ، فإنه - مع ذلك - لم يكن يتعدى بعض مشاهد من الباليه المعتمد للفصول ، في حين شمل العقد الأول من القرن العشرين عروضاً بأكملها من الصيغة الجديدة ذات الفصل الواحد .

وقد ارتبط ذلك بتغير في الصيغ التقليدية للمكونات الراقصة داخل العرض نفسه ، فبدأت تختفي في العروض ذات الفصل الواحد صيغتها الأولى « pes des deux » (٥٦) والجبران « Grand pas » (٥٧) وحل محلها وسائل كوريوجرافية أكثر تعبيراً ، استرج فيها الرقص بالتصوير بالجدس والبرج . كما أضيف إلى حركات الرقص نفسها حركات أكثر تنمرذا ، كان وراء نشرها في العالم الرقصة الأمريكية ايزادورا دونكان . وكذلك ظهرت أشكال متصلة مستوحاة من الرقص الصيني .

وقد أثر ذلك أيضاً في الموسيقى التي كانت تعد لبعض عروض الباليه الأخرى ، فبدأت تأخذها الدراسات في التصوير ، واستخدمت وسائل تعبيرية وتأثيرية جديدة ، تلائم المتطلبات المتباينة في ذلك الوقت .

وإضافة إلى انتشار هذه الملامح الجديدة وتطورها ، أخذ فن البالية ينتشر في العالم كله ، وارتبط ذلك بشكل أساسي بمواسم الباليه

(٥٦) باي : هو رقص شاعلي ، وتتكون من رقصتين بين راقص وراقصة (عادة ما يكونان من الشخصيات الرئيسية في العمل) ثم يتبعها استعراض سريع للإكتائبة التكتيكية لكل سينا ، ثم يتبعها الرقصة سوياً في فناء حلسي سريع .

(٥٧) جران با : للهد الرقص الكبير ، وهو مكون من باي دو بالإضافة إلى مجموعة من رقصات وراقص المجموعة . وهو يأخذ في الملاحظة شكلاً اصطلاحياً .

مشروعاً ، لأنه قابل للتصديق . وما يراه الجمهور وبقراءه قبل عرض الباليه ، هو « الليريتو » ، وهو عرض مختصر لأحداث الباليه . وهو يمد بعد الانتهاء من تنفيذ تصور كامل عن العرض . أما مشروع سيناريو الباليه ، فهو خلق فني أص ، وهو ... وإن كان يخرج عن الأطر اللغظية الجسدية ، فإنه مرشح لأن يكون مصدراً لمضمون الباليه « (٧-٢٠٣) »

إن المضمون والشكل مرقنات جاليتان يتبدلان علاقات متشابكة . ولا يمكن أن نجد في الفن مضموناً بدون شكل . فهوى هذه الحالة ، لا وجود له في العمل الفني بصرف النظر عن رغبة الفنان . وكذلك الشكل بدون مضمون ، لا يكون شكلاً فنياً .

وعبر عملية التطور التاريخية لفن الباليه ، تبذلت علاقة الشكل والمضمون فيه وتطورت ، استجابة لتطلعات العصر . فمن ناحية ، تضمنت عروض الباليه جوانب جديدة دائماً من الحياة الإنسانية ؛ ومن ناحية أخرى ، تطورت الوسائل التعبيرية لهذا الفن .

ويبدأ التأثير في المضمون ، ويتبعه الشكل . ومن أجل إيجاد الشكل المناسب للمضمون الجدي ، يلعب التجريب العمل دوراً مهماً ، والتجريب لا يلق شأراً إلا إذا كان ذا مضمون مستلهم من غاية فنية . (١٣-٤٧٩) .

فمشروع سيناريو الباليه — كما قال كارب — هو مصدر مضمون الباليه . وقد شرح قبل ذلك كيف أن المضمون في الرقص يتكشف عبر الجمل الحركية (٨-٧٠) . ويوضح من ذلك الارتباط القوي بين مشروع السيناريو والحركة . وفي هذا الارتباط تلعب الموسيقى دوراً للوصل ، أي أن « ... الكلمة الأخيرة للكوريوجراف » أما الكلمة الأولى فلسطيناوست « (١-١٥) » .

وتصنيفاً للسيناريو يمكن القول بأنه مشروع لعرض الباليه في ألفاظ ، يحوى عرضاً لأحداثه الأساسية (الموضوع) ، والأفكار ، والصراع ، وملامح الشخصيات ، كما أنه أساس للموسيقى والكوريوجرافيا . ولذلك فهو يشتمل على الشرح التفصيلي للأحداث والدبلوجات والمونولوجات الداخلية ، التي تساعد الكوريوجراف في إعداده للعرض . ولكن هذا الشرح التفصيلي لا يدخل في نسج عرض الباليه ، بل هو متضمن في هذا العرض ، ولكنه يتأكد بخفض بوصفه شكلاً ، ويتحول إلى موسيقى وكوريوجرافيا . ويستعاض عن اختفاء الكلمة في الباليه بالكشف عن ثروة الانفعالات الإنسانية وفكر الشخصيات وسلوكها في الموسيقى والرقص .

والسيناريو يتناول أحداث الصراع الرئيسية بتخطي التفاصيل . أما إذا ذكرت في أية تفاصيل فإن ذلك يكون — فقط — بهدف خدمة العرض الموسيقي الكوريوجرافي . وحينما تتعرض بعض التفاصيل مع خواص هذا العرض ، يتم تعديله ، بما يتواءم وإمكانات عرض الباليه .

أما مصطلح البناء الدرامي للباليه فهو مصطلح حديث جداً (١-٢٣) . ويرجع ذلك إلى صدور كتاب سلاتيسكي « البناء الدرامي لمسرح الباليه » في القرن ١٩ (١) في عام ١٩٧٧ . ونظراً لعدم وجود المصطلح نفسه قبل هذا التاريخ فقد ظهرت الأعمال التي تناولته بالتحليل — فقط — بعد صدور الكتاب . وقد قال بيتر جوزف

لقد ارتبط الاحتمال بالعروض غير ذات الموضوع بالميل إلى التجريد الشكل المبالغ فيه ، الذي أصاب المضمون الفكري لعروض الباليه بالوهن ، في حين ارتبط التركيز على موضوعات الأدب الكلاسيكية بافتقار الكثير من ثروات فن الرقص المروثة عبر القرون .

وفي واقع الأمر فإن الاتجاه للأدب ، وإن كان يثرى فن الباليه بمحاولات جديدة للحياة الإنسانية وأبعاد عميقة لسيكولوجية الأبطال ، إلا أنه يعمد — في الوقت نفسه ، وفي أغلب الأحيان — عن عدم القدرة على إخراج بناء درامي قوي لعرض الباليه دون الاستعانة بما هو موجود في الواقع ، وعلى مستوى عالٍ في أعمال الأدب الكلاسيكية . على أنه لم تنتج كل الأعمال التي التجأت للأدب ؛ ولم تقتل كل الأعمال التي لم تقتل ذلك .

ويبدأ الآن الرمي هذه القضية قد اكتمل في نهاية الخمسينيات في شخص الكوريوجراف السوفيتي يوري جريجوريفيتش ، الذي تناول الأعمال الأدبية من منطلق الفهم العميق لإمكانات فن الكوريوجرافيا ، ويبدأ ذلك كبر للفرق بين البناء الدرامي في العمل الأدبي والبناء الدرامي في عرض الباليه .

وقد كانت نتيجة ذلك الإعلان التاجان اللذان أشارا إلى منهج جديد في تناول الأعمال الأدبية في عرض الباليه ، وهما « زهرة الضمير » لباجوف ١٩٥٧ ، و « أسطورة حب » لناظم حكمت ١٩٦١ .

إلا أن مثل هذا النجاح لا يتركه فنان ، اعتصاماً على منهج مرسوم ، وإنما يرتبط إدراكه له أولاً : باستعداد خاص لفهم الجمهوري في البناء الدرامي للعمل الأدبي ؛ وثانياً : بالقدرة على إعادة هذا البناء بطريقة تتواءم مع إمكانيات الوسائل التعبيرية المتطورة دوماً في فن الباليه .

ولذلك لم يكن اللجوء لأعمال أساطين الأدب مثل (تولستوي) في « أنكارينا » ١٩٧٢ ، ولا أساطين المسرح مثل (تشيخوف) في « طائر البحر » ١٩٨٠ ضماناً لتحقيق النجاح . ولم يكن سبب ذلك صعوبة موضوع الأعمال المتناولة وتفشيده . وما يدل على ذلك ، النجاح الباهر الذي لقيه إيمان في باليه « الأبله » لمستيفسكي ١٩٨١ ، وكذلك نجاح جريجوريفيتش في « ماكبت » لشكسبير ١٩٨٢ .

كان ذلك توضيحاً تاريخياً لأهم عروض الباليه ، التي اعتمد فيها مبدعها على أصل من الأعمال الأدبية . وقد حرصنا على تقديم صورة لمدى اقتراب الباليه من الأعمال الأدبية ولمدته عنها منذ نشأة فن الباليه حتى بداية هذا العقد من القرن العشرين ؛ وذلك من ناحية الانتماءات الفنية التي سيطرت في هذه الحقبة ، وكذلك من ناحية حالة كل من الموسيقى والكوريوجرافيا وأثر كل منهما على ظاهرة الاقتراب والابتعاد عن الأعمال الأدبية .

أولاً نشك أن هذا الاستعراض التاريخي يبقى مسطوحاً ما لم تتناول الحقائق المطروحة فيه بالبحث والتحقيق ، من أجل الوصول إلى فهم النظرية العامة التي تفسر الظاهرة .

وأول ما نود أن نبدأ به هو مشروع سيناريو الباليه . وهو يسمى

مته « عن عرض البالية » للموضوع نفسه . ونتممت في بحثنا هذا على هذه الأعمال وغيرها^(٩)

ولما كان الأساس في خلق البناء الدرامي للبالية هو فكرة للواقع المعبر عنها في الساتيريو (٩-٩٩) ونظراً لأننا نقصر هنا على تناول الباليات ذات الموضوع ، فستناول الفكرة التي هي أساس الموضوع البالية . وقد رأينا - خلال العرض التاريخي السابق - أن فن البالية قد لجأ إلى الأدب في أحيان كثيرة ، تكاد أن تشكل الظاهرة الأساسية التي تصنف بها عروض البالية ذات الموضوع .

فما للموضوعات التي يمكن لفن البالية أن يعبر عنها ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال - بشكل صحيح - تمكن المبدعين من التغلب على حيرتهم في هذا الأمر ؛ فلما أن تمجدهم يقولون في نقه ، لو أن تمجدهم يتجنبون مشقة تحقيق ملعو خارج عن إمكانيات هذا الفن .

والواقع أن هذه القضية قد تناولها أكثر من باحث ؛ فما الذي يمكن أن نضله من إبداعاتهم تلك ؟ يقول فيكتور غانسلوف إن « البالية قادرة - من ناحية المبدأ - على تمجيد للموضوع الفكري ، على نحو لا يقل عن أي فن آخر غير لفظي ، ولكنه يحقق ذلك بطرقه الخاصة .. بتوضيحه للأفكار ، عن خلال تقديم المعنى الدلائل لأحاسيس الفعل الرافض وأحده » . (٩٨ ، ٩٩ ، ٩٥-٩٤) .

وسجنا نتحدث عن الفكر في الفن ، فلننا نفرق - بلا شك - بين شكله في الفلسفة أو المنطق وشكله في الفن ؛ أو كما يقول الجماليون « الشكل الشعري » . وبالطبع ، فلكلمة الأخيرة لم تحسم المعنى ، إذ إنها لم توضح القصد ، وإنما زائته غموضاً . هذا هو الحال ، ولأسباب إلا الحوض في هذا النموذج .

ولعل فيما قاله الفيلسوف والثاقذ الأدي الروسي بيلينسكي ، الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مازال صالحاً لإعادته بنصفه في نهاية القرن العشرين :

« إن الجميع يتحدشون عن الشاعرية ، الجميع يطلعون بالشاعرية . ويبدو كأن هذه الكلمة لها معنى واضح ومحدد مثل كلمة « خبز » ، بل أكثر من ذلك كلمة « نقود » . ولكن وعجود أن يبدأ شخصاً في توضيح ما يعنيه كل منها من كلمة « شاعرية » ، حتى يتجلى أن أحدهما يسمى الشاعرية ماه ، والآخر نارا » (٩٧-٩٦) آليس هناك سبيل إذن لإيجاد معنى يمكن الاتفاق عليه لهذه الشاعرية ؟^(١٠)

إن طريق الحكم في مثل هذه القضية ليس بغريب ولا بجديد ، فمثلها مثل جميع المصطلحات الجمالية ، تأخذ معنى لها من طريق تعميم معانيها الخاصة في كل فن حل . ويمكن الوصول إلى هذه النتيجة ، حينما تصل فنون متباينة الخصائص إلى تمجيد مفهوم المصطلح المعين في إطار نظامها الخاص . وعن هذا المصطلح في فن البالية نلجأ للباحثة لينكوفا ، التي ذكرنا عنها أنها مضطرة إلى تفسير المصطلحات ، حتى يمكنها توضيح مقصدها في تحليل العروض . فما الذي تفسره لينكوفا مصطلح « الشاعرية » في فن البالية ؟

تقول الباحثة : « إن للعرض المسرحي المعاصر أنواعاً متعددة :

في اللغة الافتتاحية لهذا الكتاب ؛ إن سلاتيسكي كان صاحب الدعوة إلى تغير وجهة النظر القائلة إن جوهر البناء الدرامي لعروض البالية يكمن في الموسيقى . كما أنه طرح منذ كتاباته الأولى ضرورة أن يتم تحليل البناء الدرامي الخاص بالكوميديا ، وكذلك البناء الدرامي لساتيريو البالية (١ - ٩) . وقد أهتم سلاتيسكي في كتابه بالبحث في باليات الماضي في كل من الموضوعات الملغوم ، وتطور الحدث ، والصراعات ، وما إذا كان يمكن إيرادها في الرقص أفضل وأكثر ثراء مما تستطيع رسائل تعبير أخرى .

ففي البالية يتم تعويض الكلمة بثروة الانفعالات . ويكون ذلك عبر إحلال أجزاء الموضوع الواحد محل الآخر ، وبغير تغير السرعة والإيقاع . فهو - من ناحية - قريب من المسرح الدرامي ؛ ومن ناحية أخرى قريب من الموسيقى . ويمكن أن يتحقق هذا التقارب في كثير من أنواع عروض البالية بدرجات مختلفة . ويتبع من ذلك أيضاً تنوع الأشكال الدرامية من (البالية - مسرحية) في الموضوع إلى (البالية - السيمفونية) غير ذلك للموضوع . وفي أكثر فئات مسرح البالية معاصرة تقوم درامية البالية على رحلة عميقة بين الساتيريو والموسيقى والكوميديا .

وقد لفت اقتراح سلاتيسكي أنظار منظري البالية إلى إمكانية الكفاءة في تناول البناء الدرامي للبالية بوصفه وحدة واحدة . ومنذ ذلك الوقت تنامي الاهتمام بإعادة تحليل الباليات التي أثبتت قدرتها على البقاء طويلاً على غيبة المسرح .

والواقع أن وصول سلاتيسكي نفسه إلى الرأي المشار إليه ، لم يكن عرض صدقة ، بل كان نتاجاً للواقع التاريخي آنذاك^(١١) ، إذ إنه في تلك الفترة بالذات تبلور لمعان مختلفان في فن البالية ، كان أحدهما يتجه نحو إطلاق قيمة العروض ذات الموضوع ، والآخر نحو إطلاق قيمة العروض غير ذات الموضوع . ومن أجل وضوح الرؤية كان لا بد من إضافة النظر في وسيلة التقديم التقليدية ، التي لم تعد صالحة لتفسير هذا التباين الجديد . فهل هو تناقض يجب التغلب عليه ، أم أنه مجرد تباين بين نوعين من عروض هذا الفن يمكن أن يتماشيا سوياً ؟

وإذا كان سلاتيسكي نفسه قد جتبع باهتماماته في أغلب أعماله إلى التركيز على البناء الدرامي للكوميديا ، كرد فعل للتركيز على البناء الدرامي للموسيقى ، فإن الرأي الذي طرحه فتح المجال أمامه وأمام باحثين آخرين لتغطية الجوانب الأخرى .

لقد جاء نشر هذا الكتاب في عام ١٩٧٧ ، ليضع بداية جديدة في دراسة عروض البالية ، وتخصصاً فيما يتعلق بالبناء الدرامي له . ففي العام نفسه صدرت مقالة فيكتور غانسلوف : « البالية بين الفنون الأخرى » وفي عام ١٩٧٩ ظهرت مقالة ل. لينكوفا : « عن البناء الدرامي للبالية » . وفي عام ١٩٨٠ صدر كتابان الأول لرب. كارب « البالية والدراما » ، والآخر لفيكتور غانسلوف ، يتناول الجزء الأول

(٩) نقصد هنا الوقت الذي توصل فيه سلاتيسكي إلى الفهم ، وليس الوقت الذي نشر فيه الكتاب . وقد توصل إليه بسبب شهادة جوسف في لقاء ما بين عامي ١٩٣٨ - ١٩٣٩ .

(١٠) انظر المراجع .

أن بعض الموضوعات يفضح « في ترجمته » لقن البالية بدرجة عالية ، إلا أن أي فكرة تنسب إلى مفرز الحياة ويتضمنها الأدب ، يمكن أن تلائم عرض البالية ، وذلك بصيغة عامة (١٨-٥) .

لكن هذه « الترجمة » لا يمكنها أن تظهر المضمون نفسه للموجود في الأصل الأدبي بقله ، وتحتصر قدرتها في إظهار مضمون شبيه له أو قريب جذاته ، إذ إن « التحويل قادر على ما يستطعمه التقليد . . . فلا يوجد في ولا حتى لغة تمارس تجسيد مضمون ما بعد سلفا . . . فإن تحدثت ، هو أن تفكر في الوقت نفسه . وكذلك تماما ، أن تؤلف باليه وكوريوجرافيه وموسيقاه ، هو أن تؤلف السيناريو الخاص به . (٢٢٣-٧) » وعين طلبة الكوريوجرافى ب . فيستر من يورى سلاتيمسكى أن يكتب له سيناريو لكتاب نيكولاى استروفسكى « كيف سقينا فلاداف ؟ » أجاب الأول قائلا : « لا يمكن مسرح رواية للباليه ، فقد يكفى مشهدان أو ثلاثة فقط » (١٧-٢) . وقد تعرض كلوب للمفهوم نفسه بشكل أكثر شمولاً ، فقال : « الاختيار في حد ذاته يعد في الأدب جزءاً جوهرياً من المضمون الفنى ، أما في الباليه فديناميكية التوتر هي أساس المضمون » . (٢١٣-٧) .

ويعطى سلاتيمسكى في كتابه المذكور أمثلة مقنعة على أن أهمية الأدب بالنسبة لمسرح الباليه ليست عابرة ، « فهو الأقدم ، وأكثر من وسيط ضرورى وسوي بين الباليه والواقع الموضوعى ، وأحكم موصل للرصد إلى عالم الأفكار الكبرى ، التى تحرك الأحاسيس . إن تأثير الأدب متعدد الجوانب : فالتيمات والموضوعات والمواقف المحددة ، والألحان الجمالية للمرض ، هي مجالات يظهر فيها ثراء النثر والشعر . وبالرغم من أن الأدب والباليه صديقان لا يفترقان ، فهما فنان مختلفان في طبيعتهما ، فلا يترجم أحدهما إلى الآخر ، خصوصاً إذا كانت الترجمة حرفية . فلا يمكن أن نرصد الرواية أو القصة أو القصيدة القصيرة أو القصيدة . لكن المونيمات الفكرية - الشعرية ، يمكن - بل يجب أن يعاد تشكيلها في صور كوريوجرافية ، مرورا - أحيانا - بكثير من مراحل التحويل » . (١٧-١ ، ١٣) .

وكل هذه الآراء تتلائم من جوانب متعددة عن فكرة أساسية ، ألا وهي أن القضية تكمن ، لا في أى الموضوعات يحول من الأدب إلى الباليه ، بل تكمن - على وجه التحديد - في طريقة هذا النقل وأسلوبه . فمن المسلم به - في وقتنا الحاضر - أن البناء الدرامى الموسيقى هو تجسيد حسي انفعالي زمني للسيناريو . والبناء الدرامى للكوريوجرافيا ، هو تجسيد حركي تيميري مكاني للموسيقى بمناحا السابق .

وقد أثبت تحليل عروض الباليه الشهيرة أن البناء الدرامى الكوريوجرافى هو المهيمن في عرض الباليه - وهو - بصيغة خاصة - الذى يضمن للمرض طول البقاء ، وهو مرتبط بكل الأبنية السابقة عليه .

لشرح جوهره . وإذا هو مصطلح يصدق به الرقصات التى تعبر عن ملاحم خاصة بولوية أو شخصية محددة .

(٢٢٢) الرقص الطريفي : يظهر لنا كيف كان أهل الماضي يرقصون في صخرهم ، فهو جذع العصر .

الرقص الكلاسيكى (٢٢) ، وراقص الكراكاتير (٢٢٢) ، والرقص الشايفي (٢٢٢) . وكل يعبر عن مجالات رمزية متباينة ، فيختص الكلاسيكى بعكس الشاعري ضد المطلق الرقص ، ويظل الكراكاتير خصائص العالم الحسى القومى ، ويحدد التاريخي ملاحم العصر والمزاج لفترة تاريخية محددة . أما للحركة الحرة ، فمثلها مثل الكلاسيكى ، تميل إلى القضايا المهمة . ولكن هذه القضايا تكتسب في تفسيرها صفة أكثر مادية وأكثر واقعية (٩-٦١) .

إن الشاعرية من الشعر ، ومناحا من مناه ، فالشعر فن صورته الفنية مجازية ، وأساليبه رمزية استعارية ، كما أنه يستخدم وسائل الصياغة والتقابل والجناس (الكامل وغير الكامل) ، واللفظية . . الخ في نسج الكلمات . ويستخدم كل فن بعضها بما يناسب وسائل تصويره الخاصة ، التى لا تكون بالضرورة الكلمة ، من أجل تحقيق شاعريته الخاصة به وحده . وشاعرية الباليه التى أشارت ليتكوفا إلى جانب منها ، لا تنحصر في عروض الباليه التى تستلهم الأدب فحسب ، بل تشمل كل عروض الباليه ، سواء أكانت ذات موضوعي أو غير ذات موضوع .

ما الذى يمكن أن نفيه من شرح « الشاعرية » هذا ؟ إن صاحبة هذا التعريف ، قد قصرت مفهوم « الشاعرية » على عنصر واحد من عناصر عرض الباليه ، وهو الكوريوجرافيا . ومن ثم فقد تركت مجال الاجتهاد في عناصر السيناريو والموسيقى والتدوير . كما أنها أوضحت لنا بشكل تحصيلي إمكانات الكوريوجرافيا على التعبير « والرمزية » أو « المجازية » ، وأشارت إلى أن المجالات التى يمكن أن تتناولها الكوريوجرافيا تنسج لتشمل الرقص والحسى القومى وملاحم العصر ومزاجه وقضايا المهمة .

غير أنها في المقال نفسه تحدد هذه الإمكانية قليلة إن الباليه . . . يتعارض وتحدد خطوط الموضوع وتعبئها وتشابكها (٩-٥٨) . وقد يكون هذا الحكم صحيحاً حتى تاريخ صدور هذا المقال (١٩٧٩) ، إلا أن باليه « الألبه » (١٩٨١) عن قصة بالاسم نفسه للأديب دستوفسكى وموسيقى تشايكوفسكى وكوريوجرافيا ليفمان ، حاول قاطع - حتى رأينا - على تحطيم هذا البناء ، بل إنه يؤكد - وإن كان عملاً واحداً - أن أكثر الموضوعات تعقيداً وتشابكاً يمكن أن يكون في متناول فن الباليه .

وتنتقل ليتكوفا من مفهوم مؤاده أنه لا يمكن أن يكون أى فن بديلاً لقن آخر ، إذ إن معالجة بعض الموضوعات تكتسب عمقا أكبر في فنون بعضها . (٥٧-٩) .

والفكرة ليست جديدة ، فهي قديمة قدم فن الباليه نفسه ، منذ أن استقل يوسيف فنانا بذاته . فقد قال تولوف (عام ١٧٦٠) في معرض حديثه عن أهمية أدب الباليه ، إن نجاح فن الباليه يعتمد على اختيار الموضوع (١٠-٦١) ولكن فانتسلاف يقول إنه بالرغم من

(٢٢) الرقص الكلاسيكى : هو الذى حل أساس مدرسة الرقص القديمة التى ابتعت لنفسها مجموعة من الأوضاع ، وكذلك لأسباب الانتقال من وضع إلى آخر . وتشمل أوضاعها جملة حركات الرقص التى يؤديها راقص الباليه على المسرح .

(٢٢) رقص الكراكاتير : قد يكون تيمير « الرقص التشخيصى » هو أقرب للمال

والواقع أن كاتسولوف عن قيا قاله ، ولكن هناك قضية أخرى ، قد تساعد على فهم هذه الظاهرة في البالية السوفيتي . فالثورة الروسية حلت معها شعارات متصدة لكل مجالات الحياة . ولم تكن بعد قد انحسرت بالهياة العملية في شكلها الجديد ، فكان هناك من يعمل شعار التحل عن كل ما هو « برجوازي » ، وتبني كل ما هو « بروتاري » . وبعد محاولات ، حسم الأمر لصالح المنطق ، فالبالية فن كأي فن له شكله وله مضمونه ؛ والاحتكام بالتصوير في المضمون يتبعه - بالضرورة - تغيير في الشكل . وهكذا فقبل أول عرض بيتيم بالأدب « نافورة باخشني سراي » ١٩٣٤ ، كانت هناك عروض مثل « الزهرة الحمراء » ١٩٢٧ ، و « العصر الذهبي » ١٩٣٠ ، كان متعلقين إبداعها ينبع من الرغبة في إثبات أن فن البالية قادر على أن يكون فنا معاصرا وليس - بالضرورة - لكونه قد نشأ في القصور ووسط النبلاء الإقطاعيين - غير قادر على التعبير عن الأحداث الثورية .

وبصرف النظر عن مستوى هذين العرضين من الناحية الفنية ، فقد كان دورهما بنجاح . بل إن السبق التاريخي الحقيقي للبالية السوفيتي يكمن في أنه - بتطويره الاهتمام بالموضوعات المعاصرة - استطاع أن يزلزل نظرية رسخت لمدة قرن من الزمان ، مفادها أنه لا بد من وجود « مسافة زمنية » تفصل ما بين الأحداث وموعدها عرضها على خشبة مسرح البالية .

وبالرغم من إتجاه مهمة مشاركة البالية رميزات الأعمال الأدبية الكبيرة ، فقد كان لذلك آثار سلبية . وهي « أن التعبير عن الحياة في الرقص ، قد استبدل بتشكيل قصص الحياة » (٩ ، ٨ ، ٣) ، إذ إن التعبير في هذه العروض كان يتم عن طريق الباتيريم ، أما الرقص فلم يستخدم في التعبير عن مواقف درامية ، وإنما استخدم - فقط - حين كان هناك مناسبة رقص في الحياة نفسها . وبذلك فقد الرقص تنصيره عن الحدث الدرامي ، وفقد بذلك صفته المسرحية . وقد حدد فوكين قيمة الرقص للمسرحي قائلا : « يستطيع الرقص - أحيانا - أن يعبرها تعبير الكلمة عن قوله » (٦ ، ٢١٤) .

وكما أن الرقص قادر على أن يقول ما تعجز الكلمة عن قوله ، فإن الكلمة أيضا تقول أحيانا ما يعجز الرقص عن التعبير عنه . فالاستغناء عن الكلمة في فن البالية ليس معناه البحث عما يمكن أن يقدم مقامها من حيث دورها . ولكن البحث يجب أن يجري عن كيف يمكن أن نعبّر عن جوهر ما نقوله الكلمة (والكلمة هنا مجاز للنن اللفظي) سواء أكان أديبا أم مسرحيا) ، وذلك بلدا من إضاعة ترتيب الأحداث ، وانتهاء باختصار أو إضافة شخصيات أو أحداث . كل هذا ممكن بحسب مقتضيات الفن الذي نعبّر عن جوهر الحياة والناس من خلاله . ويمكن كل ذلك في البالية هو السيناريو .

إن سيناريو البالية صيغة من صيغ الأدب له مواصفاته الخاصة التي تكمن في وضع الأساس للبناء الدرامي لعرض البالية . أما المصارع الأساسي لجودة عرض البالية فهو ذلك التناسق بين السيناريو الجيد الإعداد ، والموسيقى الجيدة التعبير ، والكوريجرافيا بالغة التجسيد الفني .

وفي الختام : فيسيناريو البالية يورفنه صيغة أدبية مستقلة تعرض للالتهاك من قبل من يتراوون - أحيانا - وراء أعمال أدبية شهد لها

ويتضح من ذلك أن العملية « الكيميائية » الأساسية التي يتم فيها إعادة تركيب « عناصر » العمل الأدبي في « نظام » عرض البالية ، تتم في سيناريو البالية . فإذا ما كان هناك تصور صحيح وواع بإمكانات عرض البالية ، انمكن ذلك على البالية الدرامي في السيناريو . والمقصود بالبناء الدرامي الجيد في السيناريو ، ليس تعقيد الموضوع أو تشابكه ، أو عمقه وإنما هو تفتيقه خلق « نظام » خاص من العناصر نفسها (الصراع ، والتطور ، والدور .. الخ) ، يلامس لغة الكوريجرافيا .

وهنا - بالتحديد - تكمن حلقة الوصل ، « فالبية الدرامي للسيناريو يربط مسرح البالية بالأدب » . (٥ - ١٠) .

وهكذا يبدو كيف أن الأدب من أهم مصادر موضوعات البالية ، وأنه يشريه ، ليس فقط بالموضوع ، بل بإثارة مجالات جديدة ذاتيا في العلاقات الإنسانية ، كما يقدم له مواقف وشخصيات جديدة من حيث البناء الدرامي . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فكتابت سيناريو البالية لاكتيكة - فقط - الاحتكاك على هذه الثروة ، وإنما - كما يقول جوسف - . . . يلقى البالية نجاحا - غالبا - إذا ما تم تناول العمل الأدبي بجرأة ونحرر ، وبقدرة تغيير عملية » . (١ - ١٣) .

ولعل العرض التاريخي السابق يمكن أن يوضح لنا أنه في فترات ازدهار فن البالية ، كان اتصاله بالأدب أكثر من ناحية الكم ، وأعمق من ناحية النوع (بمعنى أن التصرف في الأصل كان يفرض الوصول للجوهر الممكن تحقيقه في عرض البالية بلغة البالية) ، والعكس صحيح .

إن البناء الدرامي للكوريجرافيا وصفاته الخاصة تعتمد على وسائل وأشكال تجسيد المضمون في الحركة . وللشكلات الأساسية الواقعة على مشارف الدخول إلى مشكلة البناء الدرامي للكوريجرافيا اثنتان : كيف يمكن التعبير عن الصراع بوسائل الكوريجرافيا ؟ وكيف يتحقق التطور الكوريجرافي ؟ .

ونظرا لأن الباحث في تاريخ البالية السوفيتي يلاحظ الاحتكام بالأعمال الأدبية في هذا الفن ، فقد أصبح شائعا في بعض الكتابات أن البالية السوفيتي هو أول بباليه جسده شخصيات الأدب الكلاسيكي . ويرد بيوترو جوسف على ذلك قائلا : « هذا ليس صحيحا » (١ - ١٣) . ففي أوروبا الغربية نجد عروضاً تجسد لنا شخصيات من الأدب الكلاسيكي . ويكفي التذكير بمثله هذه العروض العظيمة مثل « أحبد نوتردام » ، « ترويض التمرة » ، حتى نتعرف ما للآوريين من باع في هذا المجال .

وبعد ثلاث سنوات من رأي جوسف ، يأتي كاتسولوف ليبدل بلوه في هذه القضية ، فيقول بشكل أكثر دقة : « إن السوفيت هم أول من أدخلوا هذا الفن في مجال العالم الرمزي للأدب الكلاسيكي الكبير » (٥ - ١١) .

وغير كاتسولوف ذلك بالمهام الفكرية والعاطفية التي كانت مطروحة على المجتمع السوفيتي الجديد والفنون السوفيتية بصمة . كذلك فإن الواقعية الاشتراكية بوصفها اتجاهها عاما في الفنون السوفيتية ، أعلنت من قدر للمضمون في الفن ، وبهذه هذا الطريق .

هى : « هذا الذى يملك الموهبة والمعرفة والقدرة » . والدليل على ذلك أن أغلب الأعمال التى كتبها السيناريو اعتمادا على أعمال أدبية لم تحصل اختيار الصمود للزمن ، فى حين عاشت أعمال باليه لم تعتمد على أعمال أدبية مثل : « فتلة لم يحسن رعايتها » منذ ١٧٩٨ ، و « الحورية » منذ ١٨٣٢ ، و « جيزيل منذ ١٨٤١ . ومعنى هذا أن العمل الأدبى يمكن أن يكون عوننا وليس ضمامنا .

بالتجراح ، فى محاولة يحكم عليها بالقتل للتطفل عليها . وقد يطرح السؤال : « من يكتب السيناريو للباليه ؟ وهو سؤال ليس دقيقا ، فبالمنطق نفسه يمكن طرح سؤالين مشابحين : ومن الذى يكتب الموسيقى ؟ أو « من الذى يؤلف الكوريوجرافيا ؟ » وفى الحالات الثلاث ليس الاختيار بين الأديب والموسيقار والكوريوجرافى هو الشىء المطروح ، على نحو ما كان جورجست يور نافيل واتباعه يعتقدون منذ قرن مضى وحتى اليوم (١٢ - ١٧٣) ، وإنما لابد وأن تكون الإجابة

المراجع :

- ١ - ب. كاترب ، « عن الباليه » ، موسكو ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .
- ٢ - ل. ليتكوفا ، « عن البناء الدرامى للباليه » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا للباليه المعاصر » المجلد الثالث ، لينتجراد ، ١٩٧٩ ، (باللغة الروسية) .
- ٣ - ج. نويفر ، « رسائل عن الرقص والباليه » لينتجراد - موسكو ، ١٩٦٥ ، (ترجمه عن الفرنسية إلى الروسية أ. س. تينكر ، والمقالة الافتتاحية : « سلاتيسكى ») .
- ٤ - د. همفرى ، « دراما الرقص » ، من مجموعة مقالات : « الأوجه المعقدة للرقص » ، جمع : وولتر سوريل ، القاهرة ١٩٧٤ (عربتها عن الإنجليزية الأستاذة عنایت عزيمى) .
- ٥ - كلاسيفيكو الكوريوجرافيا ، لينتجراد - موسكو ، ١٩٣٧ ، (باللغة الروسية) .
- ٦ - « الباليه » ، موسوعة ، موسكو ، ١٩٨١ ، (باللغة الروسية) .

- ١ - ي. سلاتيسكى ، « البناء الدرامى لمسرح الباليه فى القرن ١٩ » ، موسكو ، ١٩٧٧ . (باللغة الروسية ، والمقالة الافتتاحية : ب. يوسف) .
- ٢ - ي. سلاتيسكى « صبح قصص بالباليه » ، لينتجراد ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .
- ٣ - ف. فانسولوف ، « الباليه بين الفنون الأخرى » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا للباليه المعاصر » ، للمجلد الثانى ، لينتجراد ، ١٩٧٧ ، (باللغة الروسية) .
- ٤ - ف. فانسولوف ، « باليهات جريغوروفيتش وقصدا الكوريوجرافيا » ، الطبعة الثانية المستكملة ، موسكو ١٩٧١ ، (باللغة الروسية) .
- ٥ - ف. فانسولوف ، « مقالات عن الباليه » ، لينتجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .
- ٦ - م. فوكوين ، « ضد التيار » ، لينتجراد ، ١٩٦١ ، (باللغة الروسية) .
- ٧ - ب. كاري ، « الدراما والباليه » ، لينتجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .

الوافع الأدبي

○ تجربة نقدية

— صنعة الشكل الروائي في كتاب
التجليات .

○ متابعات

— أبعاد واقعية جديدة في رواية
اليتيم .

○ وثائق

— نصوص من النقد العربي الحديث

— نصوص من النقد الغربي الحديث

عروض كتب

— ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية

— لغة الفن ولغة الحياة

صناعة الشكل الروائي

في كتاب "التجليات"

فمرى البشير

« يتألق ضيق ، يلف ما تبقى من ، ضالاب
مستطول فيثبه عن ، فلا وضوحه مسترهد في
سمعي ، ولا صوته سيصرف عن ترسحا ،
ولا ظهوره سيلوح لي ، وعندما ترمده سيرته
مستقل ، كان هنا بعي ، وكان هنا محط ،
وكان هنا يروح ، وكان بعد ... كانه ،
من (سواف الشدة) - ص ٢٨٨ - (كتاب
التجليات)

وإن شكل الكتاب يعتمد على سافريد الكاتب
قوله .

ص (٤٨) - صناعة الرواية - يريس لويوك
« ينبغي الكشف عن رؤية العالم التي تميز عنها
الرواية انطلاقا من الشكل » .

جوسلين جينستنت - أنطوان

« وحده الكتاب هو الذي يرم » .

موريس لانشر

١ - مقدمة :

مداخل أولية لبسط عناصر المقاربة

١ - ١

من شأن (كتاب التجليات)^(١) - كعص أمي يتوصل في كتابه الثرية - السردية مبدأ قصدي تحقيق مورفولوجية شكل
في مستحدث ، ومغاير لما سبق من إنجازات في مجال الكتابة الأدبية الروائية العربية وغيرها - أن يضعنا إزاء أسئلة ،
وقضايا نظرية - نقدية وتحليلية متعددة ؛ تتعلق أولا بالمظهر الأسلوبي المتمند من قبل الكاتب وقد تبني نسقا من التقنيات
القولية المستوحاة من القديم والحديث على السواء في اللغة والمعجم والتركيب والدلالة ؛ إلى جانب أنها - الأسئلة
والقضايا - تتعلق ثانيا ببنية الجنس الأدبي الذي يحققه هذا النص تجريديا ، والذي يفترض - بل قد يتصور - أنه ينتمي
إليه^(٢) ، ويندرج تحت لوحته النموذجية إذا ما روعيت مسائل النمذجة والتصنيف الممكنين للأجناس الأدبية في « الأدب
الشرى » العربي وغير العربي ؛ وتعلق - من جهة ثالثة - بمسألة عبورية عمدة مستويات من الكتابة « الأدبية » التي
يستوحها النص وهو ينتج على مجلات الكتابة التاريخية القديمة ، وعلى القصص والأخبار يحمولتها التقليدية في الأثر ، ثم على اليوميات
والدنيية و « الفلسفية » و « السياسية » ، وعلى القصص والأخبار يحمولتها التقليدية في الأثر ، ثم على اليوميات
والذكرات والانتطامات وذكر المشاهد والمشاهدات كما قد يجسدها « أدب الرحلات » ، وكلها - إلى جواب آخر سيتم

الكشف عنها في حينها - تطبيق على المتن الروائي القصصى لدى (الفطيان) ، وكما يتجه إلى عكسها في (كتاب التجليات) ، فإنه يعمد أيضا إلى عكاسها ومعارضتها أو تضمينها واستنساخها حرفيا في نصوصه الأخرى^(٣٦) .

ولعل أول ما يستوقفتنا في « فرامة » هذا النص ووصفه وتفسيره ومحاولة تأويله كبنية دالة ثم موضعه ضمن إنتاج (الفطيان) : قضية « الصمت » الروائية بوصفها اختصارا وجرميا « تشكليا » ، ثم مظاهرها في الحكاية والتقليد الأسخر والمعارضة أو « التناص » ، من حيث السردية وبنية المحكى اللتين لا تبتنان حل حال ، وتعرفان تنوعات مظلية ومثلية يرغم وجود ثوابت قارة في بنى القصة ، وتضاف إليها قضية الشكل من حيث المعمارية والتركيب اللغوى وتوليف النصوى على مستوى الوظائف والقرائن الداخلية .

٢ - ١

ولى جانب هذه القضايا وتوابعها تنبض مسألة الكشف عن لعبة الكتابة الروائية ومن المواصفات التى يستعملها (الفطيان) ويخلها عملية تشبيذ الكون المتخيل . ومن خلال هذا للمع يتضح أننا انطلاقا من الدلالة العامة لكتاب التجليات - بصدد سيروية متبادلة بين عمارة تأسيس ومشروع كتابة قصائية ما اختارها وبنيتها ونسجها « الأخلاقي » ، والاتزام بتقديم تشخيص لواقع متخيل أو محتمل ، وبين الإحالة على ما هو « حقيقى » من أحداث صرفها التاريخ المصرى الحديث والتاريخ العربى المعاصر منذ ابتلاخ عهد الناصرية ؛ فالسارد لتحلث بضمير التكلم يحيطنا هنا منذ البداية بل بمحاول « إقناعنا » كمتخيلين للإسالة والحطاب^(٣٧) - بمجموعة من المواصفات التى تجعل (وسجمل) الخطاب الأهم على امتداد متواليات النص قابلا لأن يتراوح بين القصصية تارة ، والقصوية والتداعى تارة أخرى ، حيث يبدو (كتاب التجليات) كأنه في الأصل « مسودة » ، ويستند إلى خزون ذاكرى - وه نقال - في العمق - يحفل بكثير من المواقف والالتقاطات والشاهدات الخاصة التى عاشها السارد وبطلا وشخصية - وقوبها ثم استرجعها (يسترجعها) وعصد (يعمد) من خلال فعل الكتابة إلى التصرف فيها وتشبيها عن طريق الحذف والإكلاف أحيانا ، والإضافة والعزل والتزيح أحيانا أخرى ، وهذا ما يجعل الكتاب استرداديا ، وينجم من التلفظ والضياع ، ويتلف عليه صفته للثورة والمثردة في الخلاهوية أسلوبية هائلة وفى اتجاى خطية سردية واضحة المعالم والتناص المنطقى المتصاعد ، ويجعله قابلا لأن يتخذ أوضاعا مختلفة ، بل إن في هذا ما يبرر معاصرته المركبة ، ويذكر نية المؤلف في تكسير هذه الخطية كصناعة مقصودة ، كما يبيح استدراج نبرات لغوية وأسلوبية متنوعة على مستوى البنية التركيبية والبنية المضمونية ، وفى ذلك ما يؤكد اقتراح ميثاق القراءة الموجهة بنض بين الكتاب والفقرى - للفتل ، ويقود إلى إسكان تصور « لسانة » Une linguistique لهذا المدخل الذى يلصق كل وثوقية ، وشق طريق « تدابلية » Une pragmatique من لومهم الزوائى يأنض في الحسيان تروجهات (الفطيان) في « التأليف » و « الكتابة » و « القراءة » و « الفواصل » و « المقترب الإيديولوجى » لهذه العناصر جميعا بناء على ما يصوره الناقد الفرنسى « هنرى ميثران » H.Mitterand . بصدد و قوانين المقدمة (الروائية)^(٣٨) :

يقول السارد في (كتاب التجليات) :

« فكفكت ، ودوت ، لصل آى عما رأيت بقىس ، أحيانا وضحت ، وأحيانا فضلت ، وأحيانا رمزت ولوحث ، مشرت وما أفضحت ، لكننى بعد أن امتلكت ببيان ، وكذت أثنى من

الكتابة عطرى خاطر أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرى على التحقيق فعمزت ، ومزقت كل ما دوتت ، شتته وزيتته ، وصار كأنه لم يكن ، صار نسبيا منسيا ، صار أنرا منتفرا بعد أن كان مسطرا ، وتناصت ، حتى لى على وعلى تحليلى حين من الدهر لم تكن شيئا »^(٣٩) .

٣ - ١

ولا ينفى علينا مدى ما يكشف عنه هذا المقطع من عناصر الصرية والكشف عن لعبة الكتابة ، وما (قد) يحتويها من تقلبات فعلية ومفاجئة تجعل الخطاب الأهم رهين مقصولة السارد - ومعه المؤلف^(٤٠) - فى التعامل مع هذا أو ذاك من العناصر ، وفى استخدام مقومات لغوية - أسلوبية خاصة بكل مستوى من مستويات القول من حيث المل تارة - إلى اللغة والوضوح ، وإلى الرمز والإيحائية تارة أخرى ، وكلها طرائق تحمل على « المجازية الاستعارية » التى تستغل بها بعض مقاطع (كتاب التجليات) وأجزائه وفصوله ، وتعمل على نبهة عملاقة « لغة للتصويرة »^(٤١) ، وعلى استدراج فضادات « المنجيب » و « الشريب » ، لتجنع نحوها مقاطع أخرى - خاصة الفصول الأخيرة^(٤٢) - وتستغل به بعد أن كان متروضا هنا وهناك ، ويدر شلوات بكيفية متقطعة^(٤٣) لا تتصدى وتطيق التضمين والتكبير^(٤٤) . ويبدو أن هذه المواصفات كلها تأتى مشدودة فى قرينة هيكلية أساسية هى العودة من رحلة قام بها السارد ، ويقدم حل التذكر بعد أن أشار إلى الرجوع من السفرة^(٤٥) ، ومن ثم تكون تيمة الرحلة إحدى الدلالات الجوهرية القائمة فى بنية المحكى ، ولتجسط لنفسها بوظيفة بؤرية لا تقل مركزية عن وظيفة تيمة التجمل ، وتوزعها بين مبدأ « التخييل » - الذى تقاربه فى المعنى المسمى^(٤٦) - فى الكتابة والإبداع اللذين يفضان على قانون السردية مفهومه البنىي ، وبين مفهوم « التجمل » كما يمكن تصوره فى نسق (كتاب التجليات) وسيروته كتأليف سردى وكوظيفة دلالية يتكرران^(٤٧) .

٤ - ١

ولى جانب هذه القصصية العامة يبرز مكون آخر فى لعبة الكتابة هو : سلطة مراعاة تنوع نبرات الخطاب الأهم فى علاقتها بتنوع نبرات الخطاب الإيديولوجى للمحاث ، وتنوع اللغات المضممة - اللغة المعرفية واللغة السياسية و « اللغة المعاقلة » مثلا - من حيث تضمين إعادة إنتاج الخبر التاريخى والتعامل مع أحداث التاريخ المصرى والعربى والكونى ، وتقديده ذلك بتقنية تضمين أخبار أخرى قديمة من تلويح حركة الشيعة والصراع بين آل البيت وآل أمية فى نهايات النصف

و الناصرية و و الساداتية ، و ما تلا كل واحدة منها من أوضاع السقوط والثرى والأنياب التي عرفتها (مصر) بعد حرب أكتوبر - حرب الفتاة - ومعاملهم غريب ، وما يحمل عليه من تقلبات المناخ السياسي المصري فيما يخص القضية الفلسطينية والصراع مع إسرائيل . ويشكل هذا أحد مقومات المرجع في علاقته ببريت الحطاب الإيديولوجي لدخول النص وضمته وجهات نظر السارد - ومعه المؤلف - ورويته للعالم كما تكشف عن ذلك دلالة النص العامة - إننا ما أخذنا في الحسبان ملمع « أدب الشهادة » في (كتاب التجليات) ، ورويت بعد التفرقة القومية السالفة بورود المكون السير ذات للمؤلف حين يتصلح مع السارد^(٢٤) - وهي تنسج أطروحتها (أطروحتها) بصدد الحرب والصراع مع إسرائيل ، وفلسطين و الشعب و الناصرية و و الساداتية ، إلى جانب تيمات فرعية تلون الخطاب الإيديولوجي للسارد المؤلف معاً حول قضايا قومية في قبيل « فقدان الأصالة العربية و فقدان الثقة » في الحاضر والمستقبل على ضوء تمجيد إنجازات الماضي ، من خلال تمجيد أعمال (جمال عبد الناصر) في عصره ، وتمجيد مواقفه السياسية ، وهذه معادلات موضوعها للمرحلة التي ظهر / سيظهر فيها بحسب منطق النص في تمثّل « رجعة » لهذا الفائد الروحي - السياسي ، ومعه « حقيقة » التاريخ و الجمعي الشعبي ، و حقيقة « المجتمع البدوي » الذي كان يتحكم في البنى وفي « لائق الإنتاج العشائرية التقليدية ، وهي التي و وقتت » بحسب منطق خطاب النص - حاجزاً حال دون الخروج من منطقة « الظل » و الترددات في عهد « خليفة السوء » الذي جاء بعده - كما جاء على لسان السارد - ثم تيمة « الأب » المتحكمة في بؤرة النص كرمز للفتات الشعبية التي نزلت من الرف في اتجاه المدن بحثاً عن تحسين أحوالها وتحسين أحوالها ، وهي المنظومة التي تتوجه نحو إثبات جانب من الأطروحة العامة التي تغلف خطاب النص .

٦ - ١

تأسيساً على هذه المراحل والمداخل الأولية ، وما حاولت أن تبثه وتقربه من أسئلة وقضايا ارتأينا الانطلاق في التحليل - بعد المقدمة - من أرضية وصف النص ووصف بنيته التركيبية في القصة والخطاب وعناصرها العامة ، ثم تناول مظاهر الفتاة في (كتاب التجليات) ، وفيها مستكشف عن طبيعة السارد ، ومن أهم المفاهيم والمصطلحات المستعملة في ثبات النص^(٢٥) ، ويعدنا نقصد فصلاً للاستنتاجات العامة حول « بنية الشكل » .

وصف النص : بنية القصة وبنية الخطاب

١ - ١

يبدو مما سبق إنثارة يُلحَظ في المداخل الأولية أن (الغيطاني) يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية ، وجعلها قابلة لعدم تحولات وتحولات تبشر بالازدياد والخروج عن الموصفات الخطية المتعارفة عليها في هذه الكتابة ، ولا تخضع لمنطق سردى ثابت يحكم التوالى والسكونية ، ومن ثم تغدو بنية تحقيق بنية جديدة وتحطيم بنية سابقة نزعة غالبة . ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر ينوئ يتعرض للخلقة هو المظهر التركيبي لبنية القصة بوصفها متواليات متعاقبة في التماثل ، وهي

الأول من القرن المجري الأول . ونعلم من خلال مفتاح (كتاب التجليات) أن الأمر يتعلق برحلة إلى عالم أرضي في تضاريسه وأجوائه ومضاماته كما يحيل النص على ذلك ، لكن المؤلف - ومعه السارد - يخلع عليها صفة متخيل أسطوري وثولوجي وتخرق فانتازي^(٢٦) ، ويربط ذلك كله بشخصيتين من هذا التاريخ العلم - كزعيماء الشيعة وخلفاء بني أمية والفتاة للمصريين والساسة الأمريكيين^(٢٧) - ويعد إنتاج أخبارهم ، كما يتخذ صفة رحلة إلى عالم أخرى سفلى يقابل فيه اللون اعتماداً على الاستحضار والحلول^(٢٨) ، بهدف تنمية الوهم الروائي ، ويتعظم هذا كله شبكة من القول الذي يتخذ بدوره صورة « حكاية شعبية » تستقي من هذه الموصفات والعناصر كلها وافتحتها في التشيخ والتخيل ، فنذكرنا - على لسان السارد - بعروب وفتوحات وإيام وجواثب يغلب عليها الأسطوري والانتازي إلى تجد الإحساس بيبود بؤرة حكي تتجذرها - من حيث تقوّن السردية المنظم - أرياض الأجناس الأدبية التقليدية والعتيقة كلها عند العرب وغير العرب ، بدءاً من « الأيام » و « السير » و « الملحاح الشعبية » حتى « القصة التاريخية » و « السيرة الدينية » التي يتخذ فيها (جمال عبد الناصر) - من خلال (كتاب التجليات) - معادلاً مثلاً لزعماء الشيعة وصفاً و بطل شعبي ، تنسج أخباره وتروى ؛ فيصير بذلك هذا النص شكلاً من أشكال « المايجورافيا »^(٢٩) ، وهو جنس أدبي يخص بذكر القديسين وإشاعة سيرهم بين الناس من طريق الإشادة بأعمالهم وتمجيد فتوحاتهم وكراماتهم وأفعالهم ، ويتخذ شكل ترجمة حيلة هؤلاء مشفوعة بصيغة المدح والإطراء^(٣٠) ، كما بحث على « التعليمية » وهو يستدرج حياة القديس والتاريخ : « تمسداً » أدبياً لمذكرات وهي جمعي^(٣١) . وقد أشار ميشاليل باختين إلى هذا الجنس إشارة مقننة وهو يتحدث في فصل « التركيب والجنس الأدبي »^(٣٢) عن موضوع « رواية المغامرات » من حيث وضع الإنسان في حالات استثنائية ترغمه على الكشف عن نفسه بهذا الشكل ، فيثير لقاءات وصادقات مع الآخرين من بني جنسه في ظروف غير عادية وغير منتظرة . . . وهذا ما يساعد على امتزاج رواية المغامرات بأجناس تبدو غريبة عنها ظاهرياً كالاعتراف والمايجورافيا^(٣٣) . ومن خلال هذا الملمح يمكن القول إننا بصدد مفهوم مغاير للجنس الأدبي والعمل الفني من حيث تجميع عناصر متفرقة وإعادة تركيبها ، وخلق عناصر جدل بينها على مستوى بنية الشكل كما تظهر في (كتاب التجليات) : هل نحن إزاء جنس أدبي كـ *Genre litteraire in tercalaire* يوحى بالهجنة *hybridation* ؟ قد يكون ، وسنحاول الإجابة على هذا الافتراض من خلال التحليل والتأويل . .

٥ - ١

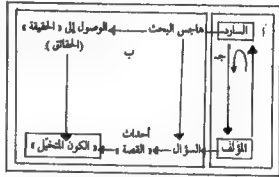
ويضاف إلى هذه المكونات كلها اعتماد السارد خطاباً عييم فيه ضمير المتكلم الذي يذكر - من جهة - بأساليب المذكرات اليومية بالمفهوم الحديث ، كما قد يذكر بكتابة الرسائل الفلسفية والدينية وغيرها بالمفهوم القديم^(٣٤) ، ويحيل هذا البعد على الشئ الأول من هذه المداخل الأولية حيث تتخذ الرحلة دلالة رمزية تجعل من (كتاب التجليات) تغريبة فردية ليطل - سارد يتخذ سيرة الغير وسيلة تعكس المحمي والمأساوي للجمعين لجبل باكمل ، وواقع أفروته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية دقيقة من خلال تمجيد (مصر) في عهده

وهكذا تنطلق الوحدة الحكائية الأولى في هذا التوليد من مشهد استحضاري للسارد يحضر إليه وقد لجأ له (٣٧) لأول مرة ، ثم نلها الوحدة الحكائية الثانية بمشهد استحضاري ثان يتجلى (جمال عبد الناصر) (٣٨) ، أما الحسين فلن يقتصر تحميم النص إلا في وحدة تالية عندما يخرنا السارد بيحه عن « الديوان » (ص ٣٣) ويخوله مدينة « يغمرها الضوء الحادي » ، يلقها البحر كما يلف البيض صفاء البيض » (ص ٣٤) ، وفي هذه الوحدة الثالثة يعلن السارد عن اسم (الحسين) صراحة (٣٩) بعد أن كان يرمز له ويكنى عنه فقط ويلخص الاستهلال - الذى يتصل به المؤلف مع السارد (٤٠) - جلة هذا التوليد عندما يقرن بين الثلاثة دفعة واحدة « .. انتهت ، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نسي ، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى ، ثم رأيت في بؤرته ثلاثة وحل مسافة عظيمهم ثلاثة ، وفي منتصف المسافة بينهم واحد ، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيب وقره حبي ورفيق تحلياتهم ولماذ همومي ومقل عراقي ، إمامي الحسين سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى وإلى يساره عبد الناصر ، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملاحهم متفجرة ، تارة أرى إبراهيم وملازمته وعالدا ، وتارة أرى أمى وإخوت وعيالى ، أو جلق وخيال ويضض أصحابي ، وقلة من أحييت أو عادون أو أشخاصا عرفتهم لمدة طويلة أو لفترة وجيزة أو وقت عتياني عليهم في لحظة مجهولة عند مروري بمقهى أو تطلى إلى شرفة .. » (٤١) ، وتوالت الوحدات الحكائية بعد ذلك إما متعاقبة أو متعاقبة أومتناوبة بحسب ما يقتضيه قانون القصصية في تكرار هذه الوحدة أو تلك ، أو يفرضه قانون الاستحضار داخل هذه الوحدات جميعها عندما يتعلق الأمر بتوضيف قطب من الأقطاب الثلاثة المذكورين - الأب ، والحسين ، وجمال عبد الناصر - أو يليه قانون الاسترجاع - ويعبر هذا الأخير - كما يبدو - عندما تنشأ وتقرى شحنة التصليح L-identification بين المؤلف والسارد من خلال تنشيط غزرون الذاكرة المتعلق بالمكن السير الدائري (٤٢) واستغلاله ، ويتم هذا كله وفق منطق آخر تفرغه مقومات « صنعة الشكل » في (كتاب التجليات) التى تتخذ صفة توليف بين عدة نصوص تبدو ظاهريا منفصلة بعضها عن بعض - من حيث احتلالها فضاءية النص (٤٣) - ولكنها تميز في العمق على التضمين والإنسلاف والتكسیر ، وتغلى دلالة الوحدات والمقاطع والأجزاء ، كما تغلى الدلالة العامة للقصة بأكملها .

٢ - ١

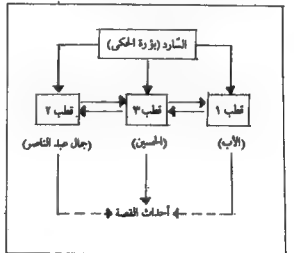
ولما كان هذا التصليح بين السارد والمؤلف يتحكم في بؤرة الحكى ، كما يتحكم في تنظيم « حركة المرور » بين القوانين الثلاثة السابقة - القصصية والاستحضار والاسترجاع - وبشكل فوق ذلك أحد مقومات بنية القصة والخطاب ، فإنه بالإمكان الانطلاق من الاستهلال - الافتتاحية (ص ٥٨) لتبين سيرورة تنامي الحدث الرئيسى - الأحداث الرئيسية - وتجليده (تمحيدها) ، وفيه - الاستهلال - يبدو السارد وقد احتل إحداثيات الزمان والمكان ، لتسيرورة الحكى بتمتصا شخصية بطل محوري يروى ، وبغير بعونه من رحلة مجهولة ، وقراره أن يكون ما عاشه وما رآه وسمعته ، ويتنقل في الشق الثانى من (كتاب التجليات) ليؤكد هذه المحورية التى

البنية التى تصبح بؤرتها الحكائية خاضعة لتقلب الميكانيكية الصامتة المستحكمة في ثباتها النص وانقلابها ، إلى جانب خضوعها لتقلب أوضاع السارد ووجهات نظره وانقلابها . ويكاد (كتاب التجليات) - من هذا المنظور - أن يأى خاليا من أية ملاح لتوافر عنصرى الصرامة والقبض الدائري الذى داخل هذه البنية ، صالحت الميكانيكية ذاتها - بأصولها وإواظها وزواياها - لا تتركز إلى نظام منضبط في عملية الحكى ، وتخلق نظاما عابثا آخر ، وهذا ما يدفع على (كتاب التجليات) إلى إعادة تركيب بنية القصة فيه ، ونقلها من وضعها « الفوضوى » للشعب إلى بنية مفترضة تتعاقب حوافرها وقراتها وخبراتها ووظائفها وفق غاية الخطاب وإرسالته ، وهى الغاية التى يمكن تشخيص إرائتها على الشكل التالى :



شكل رقم (١)

وهى غاية غاية لا يمكن إدراك ديناميتها بمزج من وضع السارد بين ثلاثة أقطاب يتفاسمون معه بؤرة الحكى في الاشتغال كوحديات تالية ثم ثلاثية أحيانا ، وهى : قطب « الأب » ، وقطب « جمال عبد الناصر » ، وبينها قطب « الحسين بن على بن أبى طالب » ، وهم يتناوبون في « التجلى » - كآليات سرى - مع مراعاة طبيعة العلاقة التى تتم بين عنصرى كل وحدة ، ومراعاة طبيعة علاقة السارد بالمؤلف وهما يدخلان في عملية التوليد القصصية :



شكل رقم (٢)

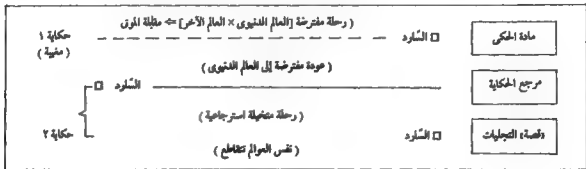
بعد أن لم أستطع صبرا (ص ٥) أن تجد ردينتها - بحسب منطق السرد - إلا في مقطع لاحق عندما يقول السارد هذه المرة : « قلت ، صباح اليوم التالى لعوض من سفرى سبحت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى - - » (ص ٣٣) ، بعد أن يكون التجل قد حطم منطق تلمى الحدث الرئيس واستخوذ عليه في مقاطع تقع بينه (ص ٣٣) . ومن هنا - كمتقبلين - أن نتساءل : عن أى « سفر » يتحدث السارد ، وأية عودة يقصد ؟ مقام الرحيل ذاته يظل مجازيا (ص ٣٣) .

٣ -

ويبدو من خلال هذا التقطع والانتقاط بين الوحدات الحكائية الأصلية وتوابعها الفرعية أن بؤرة الحكى لدى السارد رهينة هذا التجل الذى يصير بمثابة زر لإضاءة التفصيل المزودج للعلم الدنيوى والعالم الآخر ، كما يتخذ مطية للحرك في جميع الاتجاهات دونما رقابة قد تحد من كثافة التجل وإثباته سوى غائية القصة في الوصول إلى « الحقيقة » (الحقائق) ، وسر الوجود و « الكينونة » (ص ٣٣) ، ومن ثم أصبح السارد يمتلك حرية التصرف في الحدث وتوجيهه ، وحرية التنقل عبر الزمان والمكان والفضاءات الغريبة المشربة بالمجاليى والحراقي والأسطورى ، وحرية الاسترجاع عبر الذاكرة الإرادية عندما يتعلق الأمر بالكون السردي الخاص بالسارد والمؤلف على السواء ، ثم حرية الارتداد إلى البؤرة الحكائية نفسها مادامت لازمة التجل تعين على ذلك ، إلى حد أن كل نص من النصوص المؤلفة يكاد يستقل بمترالياته الخاصة ، ويتخذ بكونه الذات . وهذه المظاهر كلها تمثل في جوهرها أساس التعاليم الفنية التى صرح بها المؤلف في المقطع الأول من الاستهلال ، أى : الرؤية - بمعنى النظر والمشاهدة - والتفصيل واستدراج الرمز والتلويع والاستعانة بالكتابة والاستعارة والتشبيه ، وغير ذلك من الخصائص اللغوية والبلاغية والأسلوبية التى يكتسب ملامحتها حين مباشرة تحليل المظهر اللغوى للخطاب الأدبى في (كتاب التجليات) ، ويمثل هذا بدوره تمامها آخر بين القدرة والإنجاز ، وبين « الكتابة » كاختيار ونبوة « أخلاقية » لدى المؤلف ، يضاف إلى التماهى الحاصل بينه وبين السارد على مستوى دافعية القصة وأحداثها ، وعلى مستوى غائية « القصة » وإرسالياتها للدلالة (ص ٣٣) . لكن هذا لا يمنع من وجود نسق ضمني لصيغ نظام القصة - النواة التى نحس بها وقد شرعت في التبيين تدريجيا منذ المقاطع الأولى التى توحى بوجود هذه النواة الجينية وعاطفتها على نوع من التسلسل فيما يتعلق بالدوافع والقرائن التى تربط بها جس البحث والسؤال للوصول

مستنبه بكل عناصر الحكائية التى تقوم أساسا على الاسترجاع ، وتغيير هذا بمنزل ما كان قد أحس به من تردد وخفافة من « قلة التحقيق » و « عدم القدرة على التحقيق » ، وإقباله على تمزيق كل ما دون « (ص ٣٦) ، وهذا يعنى أننا إزاء صيغة حكائية ذات ملمحين : استرجاع مرهبل لما كان السارد قد استزله في لحظة سابقة ، وإعادة « تدوين » لما كان قد أتلف . وفى كلتا الحالتين تكون يصدد حكائية ثانية - بعد حكائية أولى أصلا ظلت على الكتمان لدى السارد إلى حين - تتحقق في زمن لاحق لزمن الرحلة التى هى أيضا مادة (كتاب التجليات) ، وهى الحكائية التى تسير في أثر الأولى اللغوية ، وتتعب عظامها ، وتوهم - قصديا دائما - أنها تروم ما ضاع من دقائق وجزيئات ، ولعل هذا الجانب هو الذى يبرر سبب اتخاذ (كتاب التجليات) بنته التركيبية للتصوير التى هو عليها . ويمكن تشخيص ذلك وفق الرسم رقم ٣ :

ومن شأن هذا التقاطع (التلاحق) بين لحظتى الرحلتين ، واستعادة السارد للحكائية الأولى اللغوية أن يضمننا في صلب المسألة السردية بجميع مظاهرها في كمالها التكوينية بضمنها الكتابة الروائية وصنعة الشكل لدى (الغيطاني) ، ذلك أننا نجد أنفسنا إزاء إهام ينطوى عليه السارد بوجود حكائية لسفر من زمن دنيوى هو زمن سوء وانقلاب أحوال (ص ٨٣) إلى « عالم آخر » ، وإزاء حكائية تروى - في زمن « الرواية » الحاضر - لما دوافعها وقرائنها ، ولكنها تأن مستندة إلى زمن مضى - سرديا ونحويا - يذكر زمن الحكائية الأولى اللغوية ، ويتخذ صيغة تجانس معه ، كما يتخذ صيغة دهومة أولية تلغى الحدود والمسافات بين الماضى والحاضر ، وتصير نحو « زمن مطلق » ، وهذا ما يجعل زمن (كتاب التجليات) يتحول من زمن « دوائى » حثلى مفكوت مع الوحدات الحكائية ، إلى زمن رمزى صوفى مغلق على ذات السارد ومفتوح على التماهى (ص ٣٣) . ويتم هذا التحول من خلال صيغة سردية توليدية لوحداث حكائية أخرى تستنبتها الحكائية الثانية - قصة « التجليات حسب الرسم رقم (٣) - بالاعتماد على تمثيل مركزي آخر يضاف إلى تمثيل هذه القصة البارز والأساسى ، واللجوء إلى « فعل » التجل في شكل لازمة سردية تتكرر بدون توقف ، وتصير بمثابة مكون قار ، يقدما ما يدفع بصيغة تتناسى الحدث إلى الأمام ، بقدر ما يذكر بنقطة البداية والانطلاق كل مرة وفى كل نص من النصوص للمؤلفة المتراكمة . وهكذا فإن الوحدة الحكائية الأولى - مثلا - التى يبدن بها السارد في الاستهلال سرورية القصة يقول : « فلما رجعت



شكل رقم (٣)

القرن ١٠٧٩. وتقتل هذه المخبريات إلى المتواليات الثانية من حياة الأب وهو قدومه إلى القلعة ويصنع من العمل (١٠٨٠)، وقبلها كان السارد قد طعم وحصلت المتواليات الأولى بإقامة أبيه وهو صبي عند أهل أمه (١٠٨١)، واشتغاله سقاء (١٠٨٢)، وعملها في مكتبة الطحين، وقطف البليغ، وغيرها من الأعمال الزراعية المفضية الشاقة (١٠٨٣)، وذلك بهدف الإذلة عن مظاهر الاستغلال الطبقي للمجتمع المصري الريفي. وبذلك ضمن هذا التوجه استغلال شخصية الأب — من قبل السارد — لتضمن خطابات أخرى — إلى جانب خطاب المؤلف المتنوع — حول علاقت الإنتاج الإقطاعية، وحول عصبانية هذا الأب — كفلاح ابن فلاح صعيدى يرمز إلى الطبقة الكادحة التي «ظهر» من أجلها (جمال عيد الناصر). واستوت «الناصرية»، وفق بعض ملامح «أطروحة» (أطروحات) كتاب التجليات الخفية — في ظل النظام القبلي — العشائري الذى ذهب ضحيته الأب لاستيلاء صه على أرض أبيها — جد السارد — فاضطر أبو السارد إلى الهجرة (١٠٨٤)، وبدأت المتواليات الثانية من هذه القصة المنقرعة عن قصة العودة المفترضة — التواتر. وفي المتواليات الثانية يتبدى الأب وقد ضاق بالدنيا (١٠٨٥)، وفرر الرحيل بعد أن استغرقه التفكير في ذلك، «وعلم بعد نفسه للخروج بعد أن صار حشيه صعباً» (ص: ١٦٨)، وهو يعلم بتحقيق أعماله في الدراسة بالأزهر وتعلم القراءة والكتابة (١٠٨٦)، فترك القطار (١٠٨٧)، وهذا تتفق الدائرة الأولى في هذه المتواليات لتتفتح في القسم الثالث من (كتاب التجليات) — المواقف — مقترنة باستدراج «الفاطزوى» منذ (موقف التائب) (١٠٨٨). وكما افترضت الدائرة الأولى في قصة تحمل الأب باستدراك موته، تأتى هذه المتواليات في دائرتها الثانية مشفوعة بمونولوج داخلي يعيد إلى الأذهان نفس المناخ الحميمي المساورى الذى يطرأكون (كتاب التجليات)، ويستهل باستدراك ملاحم من شخصية الأب وسلوكه اليومي قبل موته أيضاً: «... أقصيت التسائلات التي عجزوا ذاتي، وتغلكني شوق إلى السعي إلى أثر أبى، أبى الذى رحل عنى بالوقت، وصار قدرى أن أقضى نصيبى الباقى لي في الدنيا بدون ظلمته، بدون أن أصبى إلى نوبات سعاله الليلية في الأيام الشقية، أو قلمي عند صعوده السريع والذى أبطأ مع تقدم صوره، وجيب الوهن اليه...» (١٠٨٩). ومرة أخرى يعود السارد بعد هذا إلى النيش في بعض جزئيات حياة أبيه بالريف وخبائها كما سبق إلى ذلك في المتواليات الأولى — خاصة عندما كان سقاء (١٠٩٠) — لكنه هذه المرة لا يتجاوز التلميح (١٠٩١)، ثم يتنقل دون سابق إنذار إلى فترة لاحقة من عمره (١٠٩٢) — عمر الأب — متميزة بحياته هو — أى السارد (١٠٩٣) — وغالباً ما يأتى هذا التلميح مرتبطاً بالكون السردى الذى يتحدث فيه — السارد عن طفولته ويتذكر بعض لحظاتها المتقطعة (١٠٩٤) — عطائه الأسبوعية (يوم الجمعة) (ص: ١٩٨) ونهاية للصلاة ورجوعه عملاً بالفقر واللين، ومرافقة الأولاد لزيارة الضريح (ص: ٢٠٠) وعند الحاج (عيد بلير) مدير الفندق (ص: ٢٠١)، ويتكلم هذا كله بانتصار المكون السردى للسارد وغيته على سيرة الأب الكادحة (١٠٩٥) غير أن السارد يستغل الفرصة مرة ثالثة للارتداد إلى لحظات أخرى من حياة الأب خاصة زيارته لابنه وزوجته، والدعوة لها وفيهذه أن «يهجم الصحة والعافية ويعوض عنهم أولاد الحرام» (١٠٩٦)، ويحتوى هذه المتواليات — إلى جانب المقاطع — المخبرات — عناصر أخرى يتم من خلالها الارتداد إلى بعض عناصر حكاية من رؤية أدب قصة

إلى الحقيقة (١٠٩٦)، وعلى قصة العودة المفترضة في السفر والدخول في كون التجليات المشيع بالتأمل والتصرف والحلول والتفلسف، خاصة وأن متواليات هذه القصة — «الصغيرة» (١٠٩٧) — تتفتح متفداً لتتلاقح المستويات الثلاثة للتجل: تجل الأب وتجل الحميم وتجل جمال عبد الناصر. وهى التجليات التى تتبع تنبأاً تصاعدياً قد يستل كل واحد منها بنفسه ويتابع مفردة تارة، ولكنها غالباً ما تتداخل وتتشابك لتتحد، وتصور موحدة، مشتركة باستخدام مبدأ الحلول المصقوف الذى يتوحد فيه هؤلاء الأبطال (١٠٩٨)، أو قد يتوحد فيه السارد مع قطب منهم، أو يتبادل وظيفته مع دليله (الحسين) ليصير هو الدليل (١٠٩٩)، ولا يمكن تصور هذه الحاصلات إلا بالدخول في عملية كشف عن القانون للنظم الذى يتحكم في هذا النسق الجليدى الذى ينفج (كتاب التجليات)، والذى يقضى بزماء المكون السردى فيه، وذلك انطلاقاً من ورود فعل التجل ذاته، وإن يستوى هذا للملمح الإجرائى إلا على أساس تجميع كل دوافع الوحدات الحكائية وقرائنها وغيرها التى تتصلق بكل تجل من التجليات، وعلى أساس اعتماد مقاييس تقريبية في الوصف، وإن نجد — كمرحلة أولى — أفضل من اعتماد مقاييس شبه إحصائية (١١٠٠).

ويتضح أن تحمل الأب يستهلك من كون (كتاب التجليات) نسبة قوية إذا قورن بتجل الحسين وتجل جمال عبد الناصر. فهو يستغرق كمية كبيرة من الوحدات والقرائن والمخبرات (١١٠١)، ويتحكم بدوره في توليد قصة عابث أخرى تأتى — من حيث تراتبية الحكمى — في المرتبة الثالثة بعد قصة العودة المفترضة واستغلال الحكائية للتخيلة الثانية؛ ومن ثم يمكن عدّ قصة تحمل الأب أحد الضمومات الأساسية لمخطى قصة (كتاب التجليات) وغايتها، وبخاصة وأن بداية هذا التجل تأتى في ركاب الاستغلال المركزى، وهنا يتفتح قسم (التجليات الأولى) (١١٠٢)، كما أن غالبية القصة ذاتها تكشف عن حولة دلالية أخرى تغلف مقطن الخطأ، عن بحث السارد عن نماذج سيرة أخرى من حيث تغذية هاجس البحث والسؤال، واعتبار وطريق الأب، وسيلة للوصول إلى «الحقيقة»، ثم تشغيل المكون السردى لتحقيق هذا التماهي (١١٠٣).

وتتخذ قصة تحمل الأب المنقرعة عن قصة العودة المفترضة شكل قصة مقولوة تبدأ من لحظة موته (١١٠٤)، مع اقترانها بلحظة من لحظات سلوكه اليومي قبله (١١٠٥)، ثم تعود إلى لحظة الميلاد، وتتلمح حياته بالتدريج وإن كان ذلك يتم بشكل متقطع discontinu (١١٠٦). ويفترق هذا الميلاد بتجل آخر يعضصر في ثباته أبعاد المكون السردى ذاتى، ومهما بُدّ علاقة السارد بالقرية إلى كانت — ستكون مرتبة لبعض حياتها — السارد والأب — عندما كانا طفلين (١١٠٧)، وعلى ذلك ملاحقة حياة الأب وهو طفل يجر (١١٠٨)، ثم وهو ابن عشرين (١١٠٩)، ثم وهو صبي يعيش طفولته الراهية (١١١٠)، ويصحب بيتاً (١١١١) وحزناً (١١١٢)، ويخلص هذه المتواليات الأولى ضجر الأب وتلمعه وعلم شموه بالاستمرار: «... حدثني الهباب عن بداية حياتى أبى، وعلمه على وجهه... عن هربه من صه الذى سكن البيت وراح يبحث عنه ليقتله، وتقول أبى لطفلة الأرض والتخلات... كلمتى السكونيات المسائية، وأفصح لي الصمت الثرى من خوفه، عن حنونه، عن افتقاده السقف والفراش اللين، والباب المغلق، ورائحة الطعام في القدر الفخارى فوق الكائون، ورائحة الأرض خلفه خروجه من

تجمل الأب ، وذلك بهدف التفتيق ، وتبسيط الضوء على مسائل غامضا ، وغير مكتمل ، أو جاء موجزا ومختصرا ، وهكذا يستعاد هل التوال :
 - ص (٢٠٠) : ذهاب الأب إلى عمله وإلى المنزل والحديقة عندما يدرك التعب ، ويصوره الشارع في فصل الشتاء دون جلباب ، وإقباله على شراء الأرفقة الساخنة والفول
 - ص (٢٢١) : دخوله إلى المقهى ، ولحظة ذهابه إلى القاهرة لأول مرة .
 - ص (٢٢٣) و ص (٢٢٤) : وصوله إلى القاهرة وما جرى بينه وبين سائق العربة^(٧٥) .
 - ص (٢٢٥) : توزيع صاحب العربة وسؤا له عن عنوانه ثم اتجهه إلى الميدان الرئيسي .
 - ص (٢٢٦) : سؤاله لشاب صعيدى مع المنعوت .
 - ص (٢٢٧) : الدخول إلى مطعم شعبي .
 - ص (٢٢٨) : عارلة المنعوت الإيقاع به .
 - ص (٢٢٩) : عمله فراشا ويسته من مقام الحسين .
 - ص (٢٣٠) و (٢٣١) : إقبال الأب على مزاولة مهن عدة انطلاقا من بعض الحالات على « المناخ » الشعبي الذى تجمل عليه الحياة فى القاهرة من خلال هذا المقطع .
 - ص (٢٣٥) : وقوعه ضحية ابتزاز من لدن أحد أقربائه الذى وعده بمساعدته على الدخول إلى الأزهر .
 - ص (٢٣٦) : حنيه إلى البلدة .
 - ص (٢٣٧) / (٢٣٨) : بحث عن مأوى وعمله سائقا لعربة .
 - ص (٢٣٩) : عمله كاسا باسطيل
 - ص (٢٤٤) : توقف تجمل الأب بمفرده ليندمج مع تجمل عبد الناصر^(٧٦) .
 وقيل أن تتغلغل هذه القصة بصورة مادية محسوسة في نهاية (كتاب التجليات) ، يرتد السارد للمرة الأخيرة إلى قصة تجمل الأب ليطنمها بموضوعة زواجه من أمه ، واستشارته الشيخ عبد اللطيف في ذلك^(٧٧) .

٤ - ١

تجمل قصة تجمل جمال عبد الناصر - من حيث وظفيتها المرجعية على الواقعي ، بالنسبة لكتاب التجليات - المرتبة الثانية بعد قصة تجمل الأب ، ولذلك فهي تقتحم فضاء النص مباشرة بعد أول وحدة حكاية في هذه القصة التي هيئت إلى الآن في أغلب مقاطعه التي سبقت الإشارة إليها ، وتفتح قصة تجمل جمال عبد الناصر بدورها بوحدة حكاية تجمل على حبة متأخرة من حياة هذا « الزعيم » ، إن لم تكن « مختلفة » من قبل المؤلف ، وبغلبها بدورها بشحنات من لتكون السرد ذاتي ، فيجعلها في بداية الثمانينات^(٧٨) ، وذلك من خلال

استحواه مشهد احتفال - استعراضى يذكر بطروج القاعة والزعماء السياسيين في الأعياد والمناسبات الوطنية للاتصال بالجمهور « الشعبية » ، فيستل السارد الفرصة لتقديم صورة موجبة عن « الرئيس » من وجهة نظر الجمهور والحس الشعبيين ، وعكس ما يرافق هذه الصورة - العلامة من ميثولوجية معيشة في عد (جمال عبد الناصر) بطلا شعبيا يذكر بأبطال الملاحم والسيروا بالهوى المتطهر أساسا : « ... وأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر في ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحللون عن ظهوره ... جاءه مليا نداء الذين لا حول لهم ولا سند » ص (١٦٦) . فبر أن هذا الاستحضار الموجه نحو صياغة قسمت من الخطاب الأوطحي في (كتاب التجليات) سرعان ما تختلط أوراقه التوظيفية ، فيتلو (جمال عبد الناصر) قاسيا مشتركا في التجمل على استمثار ما هو « واقعي » حقيقى^(٧٩) وسا هو « متقبل » يقوم على التجمل والكشف^(٨٠) ، وما هو « محتمل »^(٨١) ، إذ تتداخل ثلاثها لاختلاف هذا التجمل وجبهه وتلويبه في سينغ القصة لتحقيق البعد الأوطحي عامة ، وفى هذا ما يستدعي إثارة بنية الخطاب من وجهة نظر طبيعة تكونه اللسانية والدلالية والتلويحية ، واقتضاها على أراضى المنح من النص الشعبي العتيق والحديث على السواء في التضمين والتكسیر والإسلاف ، وصلاقت هذه البنية بهذه المستويات ومستويات الواقعي والتخييل والمحمل قبلها في تنشيط نبرة القول الأدي والكون التخييل ، خاصة وأن هذه القصة كسايته - قصة تجمل الأب - تتخذ بدورها شكل قصة مقولبة انطلاقا من طبيعة تعامل السارد فيها مع الزمن المرجعي ، وهو يتبع من سيرة المؤلف - الكاتب ويتصاه مع السارد^(٨٢) ، ويعود بنا إلى التسلل لى المركزى حول طبيعة تشكل (كتاب التجليات) من بزل وسيرة مشتركة بين الأقطاب الثلاثة - الأب وجمال عبد الناصر والحسين - وعده وظيفة تحيلا على « واقع » الكتابة الروائية كقطاع واستمرارات في المتن الروائي العربى عامة ، كما تجمل على « واقعية » الرواية ، وحل سمات القلب النبوي في الصيغ السردية ، وسمات أوضاع السارد وتعامله مع مادة الحكى ومرجع الحكاية ، بخلاف ما نجده في قصة تجمل الأب التي - برغم تكسیر خطية المكون السردى فيها - تتبع تنابا عموديا إلى حد ما ، مع شيء من التعديل والضببط وإعادة التماسك الإيقاعى بعد تجميع الوحدات الحكائية ولحمها ، وتقوم فوق ذلك على أساس ميثاق تواصل في القراءة^(٨٣) ، من حيث التصرف في الحكى وتطويع خط « الرواية » - بمنحها التداول - الإخبارى - وتكسیر نظام الزمن المتسرع قصديا مع الاحتفاظ للحكاية النواة وقصصها المنقوعة عنها بأزمته السردية نحويا وتركيبيا ومورفولوجيا .

إشكالية لقراءة هذا التراث . ولعل مجرد الإقبال على توليف بين سيرة (الحسين) ونفوس التواوين^(٩٧) بين سيرة (جمال عبد الناصر) وظهوره كاف للبرهنة على ورود مثل هذا التوجه ، إن على مستوى رؤية العالم التي يعرضها المتن ، أو على مستوى التوظيف الحكائي لمصباحة أطروحة الكتاب وصياغة عنصر « الإلوجم »^(٩٨) فيها *Ideologeme* ، وهو العنصر الذى يبدو أنه يستمد تماسكه الداخلى من خلال قصيدة التقاء القصص المضمرة والتحامها وتقاطع شخصياتها المستحضرة ، ويتحول من ثم إلى إدراج للكتابة السردية والروائية ذاتها ، وتكون - تبعاً لذلك - المتواليات الثلاثة من سيرة (جمال عبد الناصر) - من خلال قصة تجليه - متواليات مستقلة بذاتها لأنها لا تتنظم ضمن بؤرة الحكى النبوى (فى كتاب التجليات) ، وإنما تتلصق ضمن نسق الأطروحة والرد واستدراج هذه السيرة لمحاكاة المايجورغرافيا^(٩٩) التي تحقق هدفية « التعليمية » مادامت الرواية قبل أن تكون قصة هي « تركيب (أربانه) وتعلم ومعرفة .. وتطالب بحق « الكشف عن كل شيء » ، وحرمة التعبير التام للكتاب ، وتحفظ طابعها التواصل والتعالمى^(١٠٠) .

٥ - ١

أما قصة تجلى الحسين - وهى القصة الثالثة المضمرة عن حكاية العودة - النواة - فلها أشد البنيات الحكائية تشابكاً وتركيبية ، لأنها لا تلقف عند حدود الاستحضار والاسترجاع والبصديّة وتداعى الخطاب (فى كتاب التجليات) ، وإنما تلحم بمورفولوجية الحكائية ذاتها فى تكون القصة والكتاب معا ، وذلك لأن هذه الشخصية بمصولاتها « الثقافية » و « المرفعية » تتبدى بمثابة بوصلة توجه الحكى وتتحكم فى ضبط التوازن بين المؤلف ومواده قبل أن يستقل ويصبح سارد « القصة » للتجلية . ومنذ الاستهلال يتوضع (فى الحسين) دليلاً ومرفداً لهذا السارد^(١٠١) ويتخذ صفة وسيط بين هذا المؤلف وهذا السارد . وبين السارد والعالم ، ولذلك يستقل بقانونه النبوى المنظم للحكى ، كما يستقل بشفرة تأطير الخطاب وهو يتحول من نبذة إلى أخرى إلى جانب الخطاب القائم فى ثانيا النص ؛ ومنها نبذة الخطاب « الصوري » - الدلّيني التي تجسد منطق خاتمة القصة^(١٠٢) ، إذا اعتبرنا السارد بطلاً « إشكالياً »^(١٠٣) يقتضى « الأصالة » ، ويتحدى إلى التجلى ويتخذ وسيلة للتأمل والوصول إلى « حقائق » حول الإنسان والمصر والتاريخ والزمان^(١٠٤) ومن ثم يطمح إلى الكشف (ص ٢٢) ، وقد استبدت به « الحيرة » فيقصد الديوان :

« - قالت : ماذا يجرى ؟

قلت : تبدل الأحوال ..

قالت : وماذا ؟

قلت : ما ييل .. وما يزول ..

قالت : وماذا ؟

قلت : ما من يقين باق ..

قالت : ثم ماذا ؟

قلت : حكوى على الأمان ، وانتضاء الأوقات قبل تحفتها ..

قالت : ثم ماذا .. ثم ماذا ؟

قلت : التحول والتغير والتبدل ، تحيرن الأشياء وتفرقها وجمعها ، فى اختلافها واتفاقيها ، الطاعة والمصيان ، الربح

« الوضع » ، ومن خلاله يبدو (جمال عبد الناصر) وقد أصابته الدهشة لما يرى ، ويطلب من السارد أن يشرح له ما وقع . أما فى الوحدة الحكائية الثانية فيبدو وقد أخذ بزم الأمر - كما اعتاد بوصفه قائداً وعلماً - من الاحلال . وفى الوحدة الحكائية الثالثة يقول إلى الحزن والمسرة والأسى (ص ٢٣) ، وهى وحدتان يمكن إدراجهما إلى بؤرة صناعية واحدة ، هي : تقلب تيمة التجلى على لوجيها ، وحلولة تقلبها بفتح المواقف الممكنة قبل أن يتصب (جمال عبد الناصر) متكامل كقطب رئيسى فى (كتاب التجليات) وكمداد موضوعى لشخصية (الحسين) إذا نعمت افترضا وجود « أطروحة مركزية تتضمن - إلى جانب « الكشف » عن ملهيب « الناصرية »^(١٠٥) - مبدأ التعليم أو « التلقين »^(١٠٦) *l'apprentissage* فى ثانيا الخطاب الإيديولوجى للسارد والمؤلف معا حول « مصر » ما بعد (جمال عبد الناصر) والناصرية . أما الوحدة الحكائية الرابعة من قصة تجلى (جمال عبد الناصر) فلن تقتضم فضاء النص إلا فى حدود الربع الأخير من (كتاب التجليات) ، فتضاف إلى المتواليات الأولى التي سبق ذكرها متواليات ثانية يبدو فيها الرئيس مطلوباً من قبل أعدائه^(١٠٧) ، ويقصد أب السارد ليو^(١٠٨) عندما كان عاملاً بالقرون ، ثم يستعيد السارد بعد ذلك تيمات وحديات المتواليات الأولى نفسها حول وجود « إسرائيل » بأرض مصر^(١٠٩) ، وفيهما من الأحداث التي جاءت بعد زيارة (السادات) للقدس . أما المتواليات الثلاثة فلا يمكن تصور استقلاليتها إلا بالعودة للفقرى إلى كون (كتاب التجليات) واسترجاع ميكانيزماتها الحكائية السابقة ، ومن خلالها يبدو (جمال عبد الناصر) وقد تم اعتقال^(١١٠) ويستعطق^(١١١) . ويعود السارد مرة ثانية إلى مشهد الاعتقال (ص ١٣٨) ليضد الاستطاق صورة محاكمة « للرئيس » حول هويته « الوطنية » : « أنت منهم بمحالة أصحاب النهى والأمم .. فى العالم . أنت بيت السد . عانيت الأسيد فى البيت الأبيض ، والبيتاجون والسيت . انصرت إلى القضي وعانيت الخفى .. »^(١١٢) . وما دامت قصة تجلى (عبد الناصر) تتخذ هذا النسق المركب والتشابك ، فإن السارد - انطلاقاً من منطق السرد المحايث للنص - يلغى من حساب مرجع الحكاية ويلغى مادة الحكى ، ومن ثم تتخذ القصة للتجيلة اختلاقاً ورواية « أسر » يقرن فيه بين بؤرة تقلب استحضار شخصية (جمال عبد الناصر) ، وتوليد قصة متخيلة أخرى يقترب فيها من عناصر الحكى الشعبى « المتين » فيجعل « الرئيس » وظهوره أشبه ما يكونان بحكاية شعبية غرافية تجل على أنماط الأبطال المشيعين وسيرهم وملامهم فى الذكرة « الاجتماعية » للمتقبل « القارىء » ، وذلك عندما يتبدى فضاء هذه القصة للتجيلة^(١١٣) وكأنه مناجاة موقفة من المواقف الحزبية التقليدية ، والتي يبدو فيها (جمال عبد الناصر) وقد أقبل لمسألة الأعداء منذ تبشير الصباح الأولى^(١١٤) ، فيصنف صاكره ويضعفهم ويعين قواده ورؤساء جيشه قبل بداية المعركة^(١١٥) فى انتظار أن يحسم عليه أعداؤه^(١١٦) . ومن شأن هذه المظاهر الأسلوبية - المورفولوجية فى محاور أشكال السرد القصصى والتاريخى المتين عند العرب قديماً وحديثاً أن تطرح مسألة تعامل المؤلف - من حيث صمته الكتابية والشكل معاً - مع التراث العربى الإسلامى على أساس أن (كتاب التجليات) شكل أدب يعارض فنياً نماذج من هذه الأشكال ومن التراث ، ويستصير فى شبكة التقاء خطاباته المحلية وتقاطعها مفاهيم

ليعكس تيمة السفر والرحلة، ويشجعها بدلالة البحث والاستكشاف والوصول إلى الحقائق^(١٢٠)، قبل الوصول إلى الديوان، ثم الرحلة إلى العالم الآخر قبل أن يثوب إلى عالم الأرض وقد بعث الموت، ويتم هذا على أساس يتيقن معقود هو عد السارد دوماً في مرتبة أدنى من الغليل، ولذلك فهو معقود دائماً بالطلب منه^(١٢١). ويظل الحسين هو الدليل ويطلعه على الغيب والأسرار^(١٢٢)، لكنه قد يفصل عنه ويفقد السارد بعيداً، فيرحل بأحسا عنه في زمنه الأصل، زمنه الأول، دهره الخاص، يجلس داخل بيته وحده ليس بهيئ^(١٢٣) و « معاوية يستهذه، يرسل إلى المدينة عينه وأرصاده »^(١٢٤)، وهذا يصبح لاستحضار شخصية (الحسين) وظيفة دلالية أساسية هي وظيفة التقابل مع استحضار قصة نجى (جمال عبد الناصر) وتضيقها إزاء تقيضه عملاً في « خليفة السوء » بعينه، كما يقول أب السارد^(١٢٥)، وكون « الأساليب » لتعبد، وإن اختلفت الحقب^(١٢٦)، من حيث تنقض الحياة والاستهتار بالقيم والقيم . وبذلك تنتظم التراجيية الثانية من استحضار شخصية (الحسين) ضمن البعد الأطروحي لـ (كتاب التجليات) خاصة إذا اعتبرنا تركية بنية الخطاب لهذا النطق، حين نجعل (جمال عبد الناصر) يظنه الناس « الإمام الحسين » (ص ١٤٤) ، وهذا ما يجعل لقصة نجى الحسين فضاء استرجاعياً تخليقياً يشبه في تقاسيمه الكبرى لفضاء قصة نجى (عبد الناصر) وظهوره واعتقاله وفجائته للناس . وهكذا يلوح (الحسين) في هله التراجيية وهو يفكر في أمره وأحواله . يأخذ جانب المحلر، ويتناط لنفسه ولبن حوله « (ص ١١٩) من معاوية الذي يقضي حياته في الترف والثائق والملائات^(١٢٧)، وقد تحولت الخلافة إلى ملكية تورث^(١٢٨)، ويرى أن يقول يوماً وقد صفا له الزمن : « لن يتغيى تأثير لأهل البيت، النيل علنا من سيد الخلق صعب والحرق في ذلك وعر، لكن من يتجرأ إليه .. »^(١٢٩) . وبعد ذلك تدخل قصة نجى (الحسين) في نسق من التجريد عن طريق التذاعن السبي والاستحضار المتقطع للذين يتدخل الاسترجاع في استمداها . ويجعل السارد هذه القصة تتلاقح عبر تناوب سيرة (جمال عبد الناصر) وسيرة « سيد الشهداء » وأخبارها ورحبها بآها^(١٣٠)، إلى حد الترحل والحلول والتقصص والتجسيد؛ وهذا ما يجعل قصة نجى (الحسين) مستدرجة لحكمة أولية التضمين وتشغيلها، انطلاقاً من المعادلة الإيجابية العامة التي تغلف النص في كليته، بافتراض وجود تماثل تشخيصي بين الشخصيتين معا^(١٣١)، برغم انقطاعهما في الزمن « التشاؤمي » من حيث محاولة « الرسحة » و « الظهور » و « الخروج »^(١٣٢) وما يواكب ذلك من تحولات ورود فعل ومواقف ويستلهم مواجهة : « من يريدون شد حيلة الحق إلى الورد، إلى عصور الجعلية الأولى، إلى ما يقبل الوجود الإنساني المصاود بالشقاء »^(١٣٣) . وتبعاً لذلك يتأسس منطق خطاب إيديولوجي موجه يسي إلى جعل « الناصرة » في علاقتها بالعرض والحق الساميين نظيراً لمجمل « من حيث تأصلها في كيان الجماهير » « الشعية » ووجدانها في (كتاب التجليات) . التي تنظر الخلاص بخروج القاعة والزعماء الساميين والروحين من أمثال (جمال عبد الناصر) و (الحسين) . ولعل لهذا النطق هو الذي جعل - يجعل - (كتاب التجليات) يتخذ منذ استهلاله السارد الشكل الأول رحلة رمزية مجازية ينقل فيها السارد - الراوي من عالم الواقع المرئي إلى

والخبران، العبد والحر، الحياة والموت، الوصول والفوت، التهر والليل، الاعتدال والميل، والبر والبحر، الشفق، الوتر، الصبح، الرض، البديلة، النهاية، الفرح، الحزن، الروح والشبح، الأرض والسما، التركيب والتحليل، الكثير والقليل، الغذاء والأصل، البيضاء والسواد، الرقاد والسهاد، الظاهر والباطن، المتحرك والسكن، اليابس والمائ . . .
توقفت، فككت، بعد صمت قالت رئيسة الديوان :

لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيحتج لك بعض من بعض، وليس كل في كل، لأنك عمود بوجوده مقدر، وإن يتسع، يستجلى لك لعم، وإشارات، سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر الجميل، فلو مددت الكلام وصحالت السبي وراء الحقائق لكنت يمينك وخفى القلم، وضالت القراطيس والألواح . . .^(١٣٤)

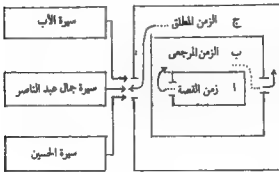
ولتأكيد مبدأ هذا التعليل في البعد الصوفي تقرر قصة نجى الحسين بالإتيان بكرامات تطرأ، وتساعد السارد على الكشف والاكتشاف والفرص في المجهول، ولذلك فتحة تأشيرة الدخول إلى عالم صبايي التنصاري والمناجات^(١٣٥) في رقعة ومطتها أقدام لم يرها^(١٣٦)، ويتبادل شخصاً يمشي على وجه الماء^(١٣٧)، ويجعل إليه أنه عمول^(١٣٨)، وعندما تجسه رئيسة الديوان يتحول^(١٣٩) . وقبلها كانت المدينة التي تجلعت له « يلفها البحر » (ص ٣٤) ، وهذا المعاني هو الذي يطلع على السارد صفة خلق غير آدمي، وقرى من النورانية والملاكية في اختراق الحجب والسلاسل، وليكانه أن يقابل الموت حق شام وفي واضحة النهار، ويضويه صريح كربلا^(١٤٠)، فيسلم إليه ذاته^(١٤١) - كناية عن الترحل الصوفي الذي لا يرقى إليه إلا العباد والزهاد والمتسكون - وتذكره بأن الموجودات تتكلم في الأسفار والتجليات^(١٤٢)، ومنه كلام بقعة الأرض^(١٤٣)، وحديث النخلة^(١٤٤) وإخبار النجم القصي^(١٤٥)، وغيرها من الموجودات الأخرى من رياح ونيازك وشهب وأهبار ورفة، وهي تنادي وتصرخ وتصبح وتستثبت « تبني استعداداً للربح، للنطق »^(١٤٦)، بل إن بعض الشخصيات المستحضرة الأخرى لها كرامات، ومن ذلك شخصية الجلد - ضمن قصة نجى الأب - التي يحيط بها غموض في المولد والنشأة والرحيل والموت وكنت « له كرامات وإشارات منذ ولادته »^(١٤٧) . وكما أن السارد يحرر في عالم سحري غريب متوحداً بدليله، ويمتلك القدرة على التنقل واختزال المسافات من المقاطع الأولى، فإنه لحظة مرافقة الجليل يبدو كمن يولد لأول مرة، وبذلك يشهد التكوين الأزلي وبداية تكون عوالم جليلة وموجوداتها وهي تتنق وتشرق ويرى حتى « لحظة إخصاب بويضة داخل رحم امرأة »، ويرى « النطفة ثم المعلقة ثم الجنين في أطوار »^(١٤٨)، ومن هنا تلحم بؤرة الحكى الأولى مع قصة نجى الحسين لتتخذ بهذا ميثلوجياً يتجسم فيه « كتب التجليات » من خصائص للأحلام والخرافة والأساطير الأولى - خاصة في مسلمات الدينية التي قد نجد بعض مظاهرها في الكتب السماوية التي تتناول بدء الخليقة وظهور الرسل والأنبياء - ويعينه ذلك على استقطاب عالم المتصورة المتغير بفرائه منذ بداية الحكى والاستحضار، وهو العالم المنقل بالإشارات والرموز كالبحر الذي يأتي مثلاً بعد الاستهلال

عالم الخيب الحسى باستلهم الكرامات وصاتير التصوف و« الرجعة » والروايات و« الحضرة » جهف البحث عن حقائق مطلقة تسير العالم وتقتل خاراج منطق الزمان للحسب ، ففتنوا هذه الرحلة من ثم بالإشراقية وهي تعيش لحظة تكون أبدى لا توقف ولا استقرار فيه ، فيغدو الماضى حاضراً باستمرار ، ويتغنى الحاضر مباشرة ليحل محله زمن أت يفتر هذا الحاضر في أية لحظة مع الإيمان بقانون الجبلية ، ويقدم (كتاب التجليات) هذا كله ببراعة قوليصة يتحكم فيها « الإرشاد » و« الوعظ » و« الهداية » و« التأنيق » وكلها خصائص مضمونة قائمة في ثلثها النص ، وتجهله قريباً من نموذج « الرواية ذات الأطروحة » كما سرى .

إن السارد في (كتاب التجليات) — انطلاقاً مما سبق — يتطوّل في جوهره على موقفه و« انطولوجى » من الزمن ، يلغيه من حسابه (١٣٤) بحسبان طبيعة تكونه التي تجعله عالماً بكل شيء ، ويحرق في زمن صوفى مطلق (١٣٥) حين يصرح منذ البداية بعودة مفترضة من رحلة متخيلة أصلاً . لكن هذا لا يعول دون افتراض « زمنية » Une tem-portalite للقصة داخل النص بصفة إجمالية ، مع مراعاة مظاهر هذه الزمنية وستثنائها ، والتبني بين الزمن المرجحى الذى يحول عليه القصة ، وزمنها النبوى الخاص بنظلمها الدلائل الذى تحلقه برغم القوضى وشدة التعقّد الشكل اللذين يطبعانها وهي تحرق مبدأ الحلية والائتمار . وإذا كان الاستهلال يحيل على وقوع السارد في أيقونة زمن مطلق غير محدد للمام لحظة الحكي ، ويوصي بأن هذا الزمن سيؤطر الحكي بحسبان طبيعة المصروف للفتنة من رحلة « روحانية » — باطنية يحكي عنها ذاتياً وموضوعياً ، وقد رزمية هذه الرحلة التي قام بها وهو يبحث عن نفسه وزمنه وأصله (أصوله) في أجواء عالم يبدو متناقضاً ، فإن قانون الزمن للحسب سرعان ما ينشئ من دواليب نسق القصة حيث يتخذ السارد الاسترجاع (١٣٦) نقطة للولوج إلى زمن « مرجعى » — حقيقى للأحداث السالفة ، فيستلهمه ، ويتذكر مير حاضره للتخيّل مضاعفاً متقطعاً إلى متواليات (وحدات حكائية) متراكبة ومتداخلة ومتوزعة الكتل ، كما يستشرف مستقبلًا محتملاً وهو يبالغ مبدأ « رجعة » (جمال عبد الناصر) في زمن لاحق على قرار « رجعة » (الحسين) في الزمن المطلق لتحقيق « العدل » و« الخلاص » أطروحاً وديوبياً . وهكذا يمكن تصور إوائية سرديّة تتحكم في ضبط (كتاب التجليات) هي إوائية التوزع بين ثلاثة أزمان متراكبة أساسية : الزمن « المرجحى » الذى يحيل عليه « أحداث » و« تجليات القصص الثلاث » التي تتلوت فيما سبق يثانه ، وزمن القصة — النواة التي توحد بينها على أساس وجود سارد وحكي يتحكمان في التوليد ، ثم الزمن المطلق الذى توسى به مظاهر الرحلة الزمنية إلى العالم الآخر ، وهو الزمن الذى ينتج هذا السارد قدرة الحركة في جميع الاتجاهات والدمع بين الزمنيين الآخرين ، كما يلون الحكي بالاسترجاع والاستشراق أو الخوض للحظة فنية بينها قد تستقر إذا تخلصت من « معالجة السفر الزمنى » — الصوفى . ولا يلعب السارد — بالنسبة للنمط الأول من الزمن — أبعد من أروميّات القرن الأول الهجرى ، وفيه يستحضر فترات متقطعة من ولادة الحسين وطفولة وفاته ، ويحدد لذلك تاريخاً إجمالياً (١٣٧) ، ثم يليه — من حيث

التسلسل المنطقي وفاة علي بن أبي طالب واستنثار (معاوية) بالسلطة وقراره الكيد للحسين كما سلفت الإشارة ، ويتنقل بعد ذلك إلى بدايات القرن الحادى حيث يتقاطع زمان جورجيان من « سيرة » الأب و« سيرة » (جمال عبد الناصر) : يبدأ الأول بولادة الأب (١٣٨) التي يستحضر فيها السارد مشاهد جزء من عناية أمه وجدته به (١٣٩) ، وحله إلى أبيه (١٤٠) ، ومشاهد من طفولته وهو يجرب (١٤١) ، وهو ابن عشرين (١٤٢) ، ثم تتخلل بعد ذلك فترات عمره (١٤٣) ، قبل أن يقتر الرحيل إلى القاهرة (١٤٤) ، ومعها مشاهد من إقامة هذه الأخيرة منذ نزوله من حربة نقل الموتى (١٤٥) ، وسؤاله عن الطريق إلى مقام (الحسين) (١٤٦) ، وعمله حالاً (١٤٧) وفراناً (١٤٨) ، قبل أن يتزوج ويلعب إلى زيارة البلدة بين الحين والآخر (١٤٩) ، وهو يحى نفسه بالعودة يوماً نائياً إليها (١٥٠) ، ويغضض هذا الزمن المركب عوت الأب الذى لم يحضر السارد جنازته (١٥١) ، وكانت زوجته هي التي أخبرته بذلك إثر عودته من سفر « حقيقى » له (١٥٢) ، غير أنه زمن لا يتوقف بمجرد الإجهال على شخصية الأب والتخلص منها ، وإنما يستمر لصيق زمن يحكى لاحق بشيذه السارد على اقتناض ما سلف من استرجاع سيرة الأب قبل تلوين التجليات ، ومنه نعلم أنه انتهى إلى تاريخ وفاته وهو يبنى إجراءات صرف الملش لأبيه وأخته التي لم تزوج بعد (١٥٣) . بعد أن كان تاريخ الولادة سنياً وملتبساً — وهو التاريخ نفسه الذى كان فيه السارد مقبلاً بباريس وحلم حلمه المزعج (١٥٤) ، ويؤكد ذلك قوله في مقطع آخر : « .. تلك ذاكرة لم تحب أبداً حتى ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر ، الليلة التي كتبت فيها نائياً عنه » (١٥٥) ، ويبدأ تتأكد فرضية « الرواية المغلوبة » التي قلنا بها في بداية التحليل بالنسبة لقصة لجمل الأب وسيرته . ومن شأن هذه المقومات أن تقودنا أساساً إلى تجلبد إوابيات بنية الخطاب — سره لئحدى — من حيث مستويات السرد ومظاهر صيغ ، والتجليات التي يتم اللجوء إليها في التوليف والتوليد والتزيكيب . أما الزمن النموذجى الثانى فإنه ينشطر إلى شقين مستطلين تحلياً وإن كانا بظلال متداخلين ، وهما شق استشرافى يلوح فيه (جمال عبد الناصر) وقد ظهر — أو عاد إلى الظهور — في زمن لاحق « خاراج الزمن الأرضى » (١٥٦) للحسب ، فيأمر « بتكيس أعلام الأعداء » وإزائته من فضاء القاهرة .. « (١٥٧) ، وشق ثان يتنقل جهلاً الاستشراق ويستدرجه ليبدجه ضمن استحضار شخصية « الرئيس » كما كان في زمن القتل « مله العيون ، مهائلاً قوياً جليلاً » ، قاسياً على من أبغضوه ، وعلى بعض من أحوه .. « (١٥٨) ، ونظلاً ، شخصية الرئيس — إلى عصر غير العصر الشئى وصالح فيه وجمال ، وقف ومشخ ، أقام وشيد .. « (١٥٩) ، ويتخذ هذا الثقل والانتقال صورة زمن مسترجع بطل جانب منها وبين تداعيات ذاكرة السارد وهو طفل ويعين توليدات قصة لجمل (الحسين) التي يقربها السارد بقصة لجمل (جمال عبد الناصر) ، فيتداخلان الزمان ، وفق كليهما يبدو (جمال عبد الناصر) بطلاً شاعراً يعود إلى جديده لبحارب ويقود « الشعب » . ومن هنا كان السارد مضطراً إلى اعتماد نسق قصصى أيضاً يلاحق سيورة سيرة هذا البطل « الشعى » كما لاحق سيرة الأب وسيرة (الحسين) ، فيضع بداية له (لها) — نسق القصصى والسيورة — ظهوره جيمهان البدقى في أول الثمانينيات من الزمن الاستشرافى للمعدي مرققاً إياه بتخيّل مستحضر من الذاكرة ،

تحيل عليه خلفية النص في كليتها ويمكن تصور ذلك على الشكل التالي :



شكل رقم (٤)

٧ - ١

وبلدا (الفيضان) تحفيق هذا النظام التشابك المتولد إلى عدة وسائل وتقنيات فنية تمهين على توجيه دفة الخطاب والتحكم في شفرة توزيع مستويات السردية عند المزج والتوليف بين خطوط الحقيقى والتخييل والمحتمل، ونسجها داخل لحمه « الواقعي » من أحداث (كتاب التجليات) بوصفه قصة . ومن أهم هذه الوسائل والتقنيات - إلى جانب موضوعية السارد علنا بكل شيء -، وتمتلك « حقيقة » ما يروي « تاريخها » و« وثائقها » - الكشف عن مقومات الصنعة الروائية قبل ممارستها فعليا من خلال فعل الكتابة «الإنجاز اللغوي والتكريبي، وتصور متقبل نموذجي مؤثر على سيرة القصة على ضوء هذا الكشف، وحل ضوء حيلة الزمن ذاتها مبرها، ثم يمس - فوق ذلك - علاقة هذا الحيلة بالصنعة والقصة على السواء في جميع العناصر الكلية لهذا النظام المستحدث وتشيتها وصحتها قبل تأطيره في مناهج وفصائد تقاطع العناصر الثلاثة للشار إليها منذ قليل - الحقيقى والتخييل والمحتمل .

وقبل الخوض في هذا الاتجاه تستدعي الضرورة الوصفية لفت الانتباه إلى حقيقة تكوينية أساسية تكمن في صلب « قصة » (كتاب التجليات) ، هي أننا نجد أنفسنا كمتقبلين إزاء مخفصل مزدوج لرحلتين أو عودتين على الأصح : الأولى عودة ذات طابع متخيل صرف من رحلة صوفية روحية باطنية ورمزية يتكبرها السارد من حداثته كما يشخص ذلك الاستهلال ، وتكثف عنه متواليات حيرة السارد ويصنع من الديوان والاهتداء إليه « تجليات الفرقاق/ من ص ٩١ إلى ص ٤٦ » ؛ والثانية عودة ذات طابع محتمل من رحلة فعلية قام بها السارد ، ويجزء زوجات إثرها بوقاة والده ، فيخوض في التجليات التي تتعرف من سير الأقطاب الثلاثة وتتوحد عندما يتعلق الأمر بملكون السير ذاتي لده ، وهما المودتان اللتان تشكلان بؤرة الحكمى والتجلى كلاتمة سرديّة تكرارية على امتداد النص . ولما كانت قصتنا تجلّ الأب وتجلّ (جمال عبد الناصر) تتجاذبها هاتان العودتان ، فإن لازمة التجلّ ذاتيا تخضع لإوالية الصنعة السردية التي لا تثبت على حال ، وتخضع بدورها لنظومة الكشف عن الصنعة الروائية ؛ وهكذا نجد أنفسنا - بعد ذلك كله - مطالبين بوضع تصور نظري - نقدي متكامل لحلول التماسك والانسجام في صلب مشروع

ويستتبعه بقيادته للناس ثم اغتياله^(١١٦) ، قبل أن يروى بالتعاقب « قصة » ظهوره الثانية التي تبدأ ، بحسب منطق الحكاية الممكن ، بإسقاطه^(١١٧) واستنطاقه^(١١٨) الذي يتخذ شكل محاكمة^(١١٩) لإنجازاته ومواقفه من الدول العظمى ، ويفرق هذه القصة بقصة ثورة الضباط الأحرار وتأييم (جمال عبد الناصر) لقننة السويس^(١٢٠) ، ويعدّها عودة ثانية إلى الإيجام بالزمن المستشرق الذي يتنظم ضمن حولة « الرجعة » في « زمن غريب » يصير فيه « الرئيس » مهديا مستظرا ، في الوقت الذي يرتد هذا الانتقال مرة أخرى إلى الزمن المتخيل من الاستدراك الأول ، عن طريق شهادة صحفي شاب يؤكد « أن عبد الناصر هرب من سجنه ، وأنه خرج ، خرج مضمد الجبين ، به عرج خفيف ، وأنه شوهد في عربة أجرة بصحبة ثلاثة لا يعرفهم ، وأن تهريبه تم بعد تكدير عظيم »^(١٢١) . وهي « الحقيقة » الروائية التي تتأكد من خلال انطباعات السارد في مقطع لاحق^(١٢٢) ، وبعد هذه العودة يستمر الاسترجاع في الانشغال والتوارد ؛ فتمتدح صورة خروجه معلنا الثورة في زيه العسكري - كما يمكن أن تكون قد استنظت بذلك ذاكرة السارد إراديا - بصورة تكديره للثورة ، أو انتفاضة أخرى في صحراء نائية^(١٢٣) - كما يمكن أن يفرض ذلك سياق غفل « رجعة » (جمال عبد الناصر) في زمن لاحق - وغير ذهيري ، يلتحم ضمن منطق « رواية » السارد لرحلته إلى زمن « تتجاذب فيه الأزمنة » (ص ٢٣٤) المختلفة ، ومن ذلك زمن (جمال عبد الناصر) « الحقيقى » سياسيا ، قصصيا « رجعة » حيثتد مستعدة أو مستنسخة عن زمن مضى ويصب في حاضري لا يتوقف ؛ ولذلك يضع السارد لهذه الرجعة تاريخا مؤثرا . . . أستطيع تجلّيد العلامة الزمنية ، النصف الأول من الثلاثينيات « (ص ٢٤٥) ، قبل أن يغب كفة الإيجام ، ويكسر منطق « اليوم الروائي » : « لكنني رددت ضائبا عندما تذكرت أن لكل موجود في هذا الموقف زماته ، وأن الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، ولاحد ، ولاخدا وأساسا ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ولا ظاهرة طبيعية ولا حدث يعينه يمكن اغتخاذ علامة » (الصفحة نفسها) . وسرعان ما يرتد هذا الامتزاج القصدي بين العصورين إلى بؤرته الأولى التي تخلفت بها في نسق الحكاية التي تجمع بينهما في التخييل والاستشراف قبل أن تصير القصة « اختلافا ، وحيث يقرن السارد ظهور (جمال عبد الناصر) بقصة تجلّ الأب ، ويعمل لذلك تاريخا ملقفا هو بداية حياة هذا الأخير بالقاهرة وعمله بالفرن ، كما يجمل الأب بؤرة الأولى وقد قصده وقت الخروج من عمله عند الغروب (ص ٢٤٥) ، فيصحبه معه ويكرمه ويحسن ضيافته ، ويصهر على راحته و « أمته »^(١٢٤) ، وبذلك تقرن قصة تجلّ الأب بقصة تجلّ (جمال عبد الناصر) احتماليا في نسق الخطاب « الروائي » الذي تلحم قصصه المتفرقة عن قصته - البؤرة (العودة من الرحلة) - وتشكل شكل القصة ذات المعمارية المتحددة برغم أنها تحفظ في جوهرها بالحقيقى والواقعي من سيرق الأب (جمال) . وهكذا يتخلل منطق التركيب العام للحكاية وكيفية « روايتها » نوع من الاستيقاق والارتداد إلى ما سلف ذكره منها ، إما لتصحيحه أو توضيحه أو تطويرة ، وتتولد عن ذلك معمارة مقبولة معدلة عن صور سالية يصير فيها الزمن المتخيل من فئة أخرى يمتزج فيها زمن القصة بالزمن المرجعي ، ويندجبان بدورهما في زمن مطلق

كتابة التجليات « القطاعية »، وهي تولف مجموعة هذه الوسائل والتقنيات لتحقيق شكل فني تجريبي مغاير .

لقد سبقت الإشارة في مدخل هذه المقاربة إلى ما يمكن عده ديباجة تتحكم في فعل الكتاب (١٧٠) من حيث « مادة الحكى » و« مرجع الحكاية » وتتبادل المؤلف معها ، يضاف إلى ذلك اعتماد هذه الديباجة كميثاق في القراءة والكشف عن خصوصية هذا العمل الفني بكل مقومه . وما يجعلنا نلحظ ميثاقا كونها ستكون بمثابة مولد *Générateur* لنظام الخطاب ونظام القصة ونسق السرد يا للعالم ولعل أبرز عنصر تكويني يحقق التوافق مع ما تعلن عنه الديباجة - الميثاق لجوء السارد - على غرار المؤلف - إلى التصرف في مادة الحكى وموجع الحكاية بحسب وجهات نظره بصفة عامة ، والتصرف في فعل الصيغة السردية بصفة خاصة ، ومن ذلك اعتماد تقنية التكرير التي توشى شق « الحدث » وفككه ويجمعه يتخلل من تفرج سردي إلى آخر ، ومن « حالة » إلى حالة سابقة أو لاحقة من هذه القصة أو تلك إلى حد السجع الممكن بين كثير من الوحدات الحكائية التي تنتمي إلى « قصص » مختلفة دفعة واحدة ، كقولها مثلا :

« .. وأهت وجه جندي عمره بمائل عمري ، نطق في خندق عمار بأكياس الرمال وصفائح مضلعة من حديد ، يشير إلى الضفة الأخرى من قناة السويس يقول : بعد قليل تتغير نوبة الحراسة عندهم ، رأيت» ويصيح ، هاتيا حاتيا كفتينيل مضى معلق بخيوط لا ترى ، لم أعرف صاحبه ، وأهت» وجه أي كيا كان يندس في تلك الأيام التي لم أكن أدري أنها أخيرة ، وأهت» متصيا ، ينظر إلى من داخل عينيه ، وكنا نلق عند محطة لالتريس ، وثمة رجال ونساء يتصرفون ، يتصرفون ، [في] العودة الليلية ، وأهت» وجه أي ، يسي في صباح باكرا ، يحمل إلفارنا ، طين القول ، ودورقا مليتا باللين ، وأهت» كاملا ، يرتدى الجلباب ، ويضي في طريق أعرفه ... » (١٧١) .

أو قوله ثانية :

« .. وفي هذه الليلة بدأ حصار رجال حيد الناصر في الفاراجة ، وضيق العدو خناقه عليهم ، ونزلت دماء كثيرة في مواقع أخرى ، وفي كرويلاه» اشتد الرمي على مضارب الحسين ... » (١٧٢) .

ويسود جلينا أن هذا التكرير - إلى جانب توتر نظام الخطاب والحكي - لا يتم فقط على مستوى البنية السطحية - التركيبية التي تحفظ بقرينة (رأيت) في كل جملة - بحسب النموذج الأول - وإنما يتم أيضا على مستوى إيالة الحكى التي تظل خطية في تسجيل « المتخيل - المحتمل » (رأيت وجه جندي / نطق في خندق عمار بأكياس - يشير إلى الضفة الأخرى / يقول ...) . ولكنها سرعان ما تنوش على هذه المحطة بالانتقال إلى « المتخيل - الإيحائي » (رأيت وجهها هاتيا) ، قبل أن ترتد إلى حالة سابقة من شوايت « القصة » في التجل والاستحضار (رأيت وجه أي) وبعدما (كيا كان

في تلك الأيام التي لم أكن أدري أنها أخيرة) التي تستيق ما هو متقدم عنها زمنا بدليل قوله (في تلك الأيام) ، ثم ترتد مرة أخرى إلى ما قبل (رأيت وجه أي يسي في صباح باكرا) . أما النموذج الثاني فإن التكرير فيه يتم كلية عن طريق نقل تام *transposition totale* مقصود لسيرورة قصة داخل قصة أخرى ، ونقل مناخاتها جنيف تقوية الدلالة الإيحائية وتنشيطها بوجود تطابق بين حرب (الحسين) وحرب (حيد الناصر) : التكرير الأول ذو وظيفة تركيبية وله علاقة وثيقة بنظام الخطاب سرديا ، والتكرير الثاني ذو وظيفة دلالية ، وله علاقة بنسرة الخطاب و« لسانه » أساسا ، لكنها ينظمها ضمن « مبدأ الصناعة » المتوخاة في كتابة (كتاب التجليات) كما يبدو .

أحيانا قد يتدخل السارد - ومع المؤلف - فيكشف صراحة عن هذا التكرير في شكل توجيهات وتعليمات تعرى بدورها قوانين اللعبة « الرواية » (١٧٣) ، فتتخذ طابع برعة موجهة وموجهة أو شكل ميثاق موقع عليه بين السارد والمتقبل في كيفية التعامل مع « أحداث » القصة وكونها للتخييل ، بل إن المتقبل ذاته يصير مستهدفا في التكرير على أساس وظيفة إلهامية *F. Phatique* (بحسب جاكسون في الوظائف (الست) وتداولية تتحكم في كيفية تواصل هذا المتقبل مع هذه الأحداث « على ضوء التوجيهات والتعليمات الضمنية والمصرحة » ، ومن ذلك - إلى جانب توشى « الاقتصاد » في الحكى ، وتنبية المتقبل إلى « الصيغة » المثبتة وطرائق القصص - دورته لأخذ « العبرة » و« الاستفادة » (١٧٤) ، و« التعلم » (١٧٥) ، و« التصفيح » (١٧٦) و« الالتزام بالصيغة » و« حلم النسيان » (١٧٧) والدخول معه في « اللجاجة » (١٧٨) . ويخلص مقطع « موقف الجمع ص ٢٩٢ » هذه المظاهر بأجمعها عنصرا يعلن صراحة عن « فعوى » (كتاب التجليات) (١٧٩) :

« أعلم أيها المتلقي الفطن أنني ضعيف . أضعف عما تصوره ، وأرق عما تتخيل ، وليلي لا يقوى على استعادة الزمن القديم ، وعشقي الذي لن يعود ، كيا لا أقدر على وصل ورقة شجرة بفصصها الذي انفصلت عنه ، ومن علمي علم الفرق بين نهار أتوقع عند انتهائه رجوع أي إلى بيته أو عيته إلى بيتي ... وبين نهار أعرف أنه سيتفضى وأني لن أراه أبدا ... » (١٨٠) .

وقوله أيضا :

« ... هذه علوم جمة ، لو أفضت فيها وشرحت ، فسأقبل وأفضل ، وهذا يرضيني ويهدئي ، لكنني أحس عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي حق ، لذا سأجهز وأحدثك من رحلي في هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيه بعد ، زمن لم أستطع هوانه ، ولم تقع عيشي على غرافاته ولطباته ، صبح رأسى في ثلاثينيات قرنا العشرين ... » (١٨١) .

ومن بين العناصر الأخرى التي يمكن لحاشتها بهذا « الميثاق » التواصل لجوء السارد إلى التحفة تقنية تدوير الحكاية في النسيج الحكائي وإغلائها حتى دعت الضرورة الوطنية إلى ذلك تحسبا لكل عرق قد

إلى الحذف L. ellipse الذي يتضمن موجزاً ، فسرعان ما تقتزن هذه الصيغة مباشرة بقرينة العودة من هذا السفر :

« وفي اليوم التالي سافرت ، وتقلت ، ورايت وقابلت ، انتهجت ، وعملت ، واستمتعت ، ومن حين إلى حين فكرت فيه وتذكرت ، وأخيراً عدت ، وفي المطار استقبلاني زوجي ضاحكة مبتهجة ، استغسرت ، فحالت إن الجميع بخير ، كلهم بخير ، بعد وصولي إلى البيت ، بعد أن قبلت طفل النائم ، وفردت الهدايا ، لاحظت تيمثر نظراتها ، فسالت ، ترددت فوجئت الحجت ، فازيكت ضايق صدى بصدري ، ألححت ، ألححت ، فتطلمت إلى بعينها الواسعتين .. والملك تعيش أنت ؟ (ص ١٧/ص ١٣) من (شرح ذلك التجل) .

ويلها من حيث التنهيد قول السارد فيها بعد :

« قلت ، صباح اليوم التالي لمود من سفري سميت إلى زيارة ابن الزيلة الأولى » . (ص ٣٢) .

وهي المتوالية التي تشكل في جوهرها أساس الدافعية الخوض في استحضار شخصية الأب ، وتغلبه ذلك بالاسترجاع اعتصداً على المكون السرد ذاتي للسارد ، وتقلب نبرة خطاب تجبدي في هذا الاستحضار :

« .. أي الذي كان ، كان يشي ، ويسمي ويمن ، ويروي ويستفسر حاريد ، لم يحول أنا بلي ، لم أكن أعرف مفواه .. » . (ص ٣٢) .

وهذه بدورها تحمل حل ما يركز هذه الدافعية ، ويقونها من أجل استحضار شخصية الأب على امتداد النص :

« ملت أي وأنا في فوية ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحل جسمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدرك ، ولم أعرف ، ولأن أدرك ماذا رأى في اللحظات الختامية ، أو أي الصور أو الألفاظ التي تجلّت وتبدلت له ، (ص ٢٠) .

وقدرو ما تنشّد هذه الرحلة إلى سابقتها في الارتباط ببؤرة الحكى تحمل حل ما سبق من عناصر الكشف عن اللبّة « الرواية » كما في صفحة (٢٤٤) ، حيث ينتهي الكشف ويغض الأب عينه إلى حد الشعور بوجود تشكيك في « الحدث » — هل هو الموت أو مجرد نوم وهجمة فقط ؟ — فبرأها — وهي تتوخى هذا التكسير والانفكاك — تمعن حل ملاحقة تمة القصة من حيث العودة والتحقق من زمن الوفاة وتاريخها ، وموازاة ذلك بوجود السارد في باريس في ليلة الشامن والعشرين نفسها من أكتوبر آلف وتسمكة وثمانين كما سلفت الإشارة .

أما تجل (حيد الناصر) الأول (١٨٥) لئلا يمكن تصوره خارج الصيغ التالية :
أولاً — ص (١٨) : « .. أفسر بتتيسر أسلام الأعداء ، ووزائله من فضاه القاهرة ، أمر

عس هذه التعاليم والتوجيهات ، ومراجعة للميثاق القائم بصدها بينه وبين المتفل في « القراءة » و « التأويل » و « التعلم » . ومن أمثلة هذا المظهر (١٨٣) :

— ص (١٥٢) ، من مقطع « التفل والترحال » :
« .. أما الآن فاسألك ذلك الباب خشية وتقية .. » .
— ص (١٨٦) ، من مقطع « موقف الظما » :

« .. لكن بالإمكان أن ألتص طاقه صغيرة على هذا الموقف الجميل ، فأرى منها أي وعودته عند الظهيرة .. » .

— ص (٢٤٤) ، من مقطع « كان وسيكون » :

« .. عند هذا الحد انتهى الكشف ، أخفض أي عينه ناكياً ، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه ، أو الاطلاع على مكنوناتها ، انتهى الكشف وعندئذ ألم عظيم ، آخر صورة ترد عليه قبل نومه ، قبل اتحلل بقلته ، روى قوامها بيت فيه امرأة ، وأطفال وباب يخلق عليهم معه ، ورائحة طعام تنتظره بعد رجوعه من عمل لم يتضح له .. »

إن السارد — كما يبدو من خلال الكشف عن « اللبّة الروائية » المشار إليها ، ومن خلال تدوير الحكية — يتحكم في « صنع » مراتب الحكى والحدث و « اختلاطها » ، واعتماد صيغة سردية دون أخرى أو الانتقال من شوط إلى سواء في سرورية تطورات « القصة » مادام على « بيته » من أمر « شخصها » و « أحداثها » . وقد ساعدته على هذا مجموعة من الشروط المحيطة لطبيعة (كتاب التجليات) ذاتها ، وعلى رأسها موضوعة theme السفر والرحلة التي تضمن له الحركة وعدم الاستقرار من خلال الفضاضات والناضات القائمة ، ثم الاستدكار والاسترجاع ، وهما المكونان اللذان يؤطران — إلى جانب رمزية الرحلة — الدفق الاعترافي الذي يمنح السارد قدرة الاختلاف من « السير ذاتي » الخاص به ، ومن سيرة الأقطاب الثلاثة ، ومن هنا تحفل لديه طاقه التوليد والتبدل ، وعدم اتباع خطية سردية في الاسترسال ، واللجوء إلى تفكيك المقاطع بدورها ، والفصل بينها بما يشبه « التعليق » و « الشرح » و « التوضيح » و « التصرف » في زمن الحكاية بصفة عامة . وهكذا فإن التجل الأول للأب برهم مطلقته في الزمان والمكان (ص ١١) ينشّد إلى كرونولوجية سردية قد نجد متوالياتها فيها مسلح عندما يزل القاهرة ، فالسارد يجد هذا التجل من سجل ما هو « واقعي » أو « حقيقي » (١٨٣) ، يتأ التجل الثاني (ص ١٢) يستيقن ما سيأتي ، وما هو حتمياً — يتسبب إلى متوالية أخرى لاحقة في الحكاية والسيرة على السواء ، ومن خلالها « تعلم » أن وقوف الأب في الشرفة ينظم ضمن حديث السارد من سفره « الحقيقي » : « .. وكان آخر عهدي بذلك في شرفة البيت قبل سفرى عندما حلق إلى ، وأغدق تحانه على ، وكف لسانه عن التعبير حتى أنني استسلمت لنظراته ، ولكنني لم أفهم ، لم أعرف أن المتلقي من عمره وقتل أحد عشر يوماً لن تزيد ولن تنقص ... » (١٨٥) .

ونتيجة تغلب الصيغة القرينة في خطاب السارد لتضير أقرب ما تكون

مظاهر العقائدية في (كتاب التجليات)

١ - ٢

يرغم أن الناقد الروسي (ميخائيل باختين) يقصد بمفهوم العقائدية l'archaisme ظاهرة مورفولوجية تركيبية عامة تفس جانب التكوين la genese من الجنس الأدبي، وتطبعه بسمات موروثية في سينخه من خلال تطوره عبر التاريخ واحتفاظه بعناصر تعود (به) إلى أصول أولى قديمة، ويجعله يتذكر ماضيه في حاضره (١٨٩)، فإنه من الممكن فرضها استهلاك هذا المفهوم وتعديله، ثم تطويره واستعماله إيجابياً في التحليل لوصف بعض خصائص التركيب والجنس ومقاربتها داخل (كتاب التجليات)، سواء على مستوى البناء أو السرد أو اللغة والمخاطب. ولعل أبرز ملامح يوجهنا هذه الوجهة هو عدم احتفاظ هذا العمل الأدبي - الذي ينظم ثابت وقار يسير عليه نسق الحكاية في التعامل مع هذه المستويات الثلاثة - وانفتاحه على جملة من المقومات والأدوات الفنية المختلفة في تشييد معماريته، ثم محاوره (١٩٨) لعدة أجناس أدبية قائمة في الذاكرة والتراث العربي - الإسلامي، واستغلال ذلك في القول والصياغة والأسلوب Stylistisation.

وأول مظهر طرائقي يستجيب لهذا التصور هو مظهر مورفولوجية القصة ذاتها، وهي تتخذ منذ الاستهلاك قالب الكتابة الأدبية التقليدية التي برزت إلى الوجود منذ تأسيس الدولة الإسلامية، وتطورت مع الفترات، ثم انتشرت مع قيام دول وإمارات أخرى استقلت عن الخلافة المركزية، في الشام وجنوب آسيا وشمال أفريقيا والاندلس، وأصبحت نموذجاً جاهزاً يحنث في التأليف والتدوين والترسل ويفتح (كتاب التجليات) - بناء على هذا الافتراض - بالسلمة والهدوء (١٩٨) على غرار المصنفات والكتب والتأليف القديمة، والرفائق وكتب الأخبار والتراجم والسير، وغيرها من كتب التاريخ والفقه والفنوتري والشعر والفلسفة والمخاطب والرسائل؛ غير أنه سرعان ما ينحاز إلى صف كتب التأملات والفلسفة والتصوف حين يتخذ نسقاً خاصاً من البناء الذي نجده في نماذج من هذا النوع كدو الحكاية أو القصة الفلسفية ذات الأطروحة، أو التي توسعي التلقين والتعليم والدعوة إلى تعاليم انجيل من الانجالات الفكرية في خضم نشأة علم الكلام والفلسفة الإسلامية وعلوم التصوف، وتأثيرها بالفلسفات القديمة في الجدل والسجال حول مظاهر الحق الإنسي - مثلاً - وحقائق الكون والطبيع الإنسانية، وما يدفع بنا إلى هذا التصور كون (كتابات التجليات) تنطوي على عصف على مقولات «معرفية» و«فلسفية»، وتتميز تركيبية مبنية تقود إلى حقائق يكشف عنها السارد عن طريق استثمار منطق الرحلة الرمزية إلى العالم الآخر - بموازاة رحلة ضمنية إلى الأرض - قصد الإدلاء بوجهة نظره في أمور شتى تتصل بأحوال العامة والخاصة من ساسة وقادة وزعماء، وتتصل بأحوال المجتمع والسلطة الدينية والسياسية وغيرها، وعلاقة الشعب وفاته الدنيا والوسطى - ومنها أب السارد كرمز للطبقة المحرومة في ظل علاقات الإنتاج العشائرية الإقطاعية، والسارد كرمز للطبقة المثقفة المثورة - إلى جانب القول بأمور العقل والفكر والزمان والتشديد والدعوة والجهاد في ارتباط كسل من مذهب والشريعة والناسوتية، بلخص والشعر الشعبي - في القوس في متاهة الغزو الإسرائيلي الذي كان سبباً في تغير الأحوال ودفع السارد إلى

بالقاء البقيش على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير، وأعضاء سفارة، ومندوبين، وممثل هيئات وجواسيس، ورؤس مايتبارهم أسري حرب، وأمر وأمر، لم يهلك قلباً وشماراً يوقع به، إلا طاف باليهادين، يزعق، يصبح...».

ثانياً - ص (١٩) : ... أشهر عنبراً [الضابط النازي]، دفع عبد الناصر في صدره، أرماس، فدافع الجند، القاصوه، فضرق الخلق، نزل صمت بغض، تمسيل، فباينت الموم، وتدفقت مياه جدينية في أهباء البلوى...».

ثالثاً - ص (١٦٦) : ... رأيت ما أحلته خروج عبد الناصر في ذلك الزمن الغربي، الناس يتحدثن عن ظهوره، يؤكد الذين شاعلوا الواقعة في ميدان الدقي أنه هو...».

رابعاً - ص (١٦٦) : ... يؤكد صفحي شاب أن عبد الناصر هرب من سمته وأنه خرج، خرج مضطرب الجبين، به عرج خفيف، وأنه شوهد في حرية أجرة بصحبة ثلاثة لا يعرفهم، وأن عيرهم تم بعد تعجير عظيم».

إن أقل ما يمكن أن يقال من هذه الوحدات - للقاطع هو أنها تزرع الكثير من التشوش والتشكيك وتتميم وجهات النظر، وتسهم بلورها في تكسير الإجماع الروائي بصدقة تهل جمال عبد الناصر، وذلك لأن الصيغة الأولى تقتزن بمشهد غير يردى لهذه الشخصية، وإن كانت تنقله إلى لحظة استشرافية، ومن ثم تحيل على الصيغة الثالثة، لكنها سرعان ما ترد حين يلجأ السارد إلى استرجاع صورة لنفس المشهد من ذاكرته لعبد الناصر في بداية «ظهوره» و«الحقيقي» في ميدان الدقي وإن كانت تشد إلى زمن محدد : الثمانينيات، وما يزيد الأمر التباساً وسكوناً «السارد» و«الواقعة» - برغم حديثه عنها - بطريقة مضمرة تجعلها رهينة إلتلاف مقصود، لكنها تتسمج مع الصيغة الرابعة حين تشهد (عبد الناصر) جريحاً في «جيبه» - بيتاً الضابط دفع بالمتنجر في صدره - أما الاعتقال والحرب مع العدو (١٩٨٦) فيظان تابيعاً لمنظومة الاستشراف، وخاضعين للتخيل أساساً، غير أنها قد يتدرجان ضمن نفس متواليات قصة (تجل) عبد الناصر بمفهومها السردى الذي يوحد بين كل هذه الصيغ، ويجعلها خاضعة لنظام خطاب القصة وهي تنزع عن القصة - في (كتاب التجليات) منذ عودة السارد من رحلته المتخرصة وتدوين «تجلياته».

موضعها عندما يجين الحين، ويأخذ الكريم، ويسمع إلى أركان الديوان، جعلني الله من الساهين إليهم دائما، ومن الطوائف حوكم، والشمسين بأصابعهم وأطراف مفاسمهم، وأطراف ظهورهم... (١٩٠)

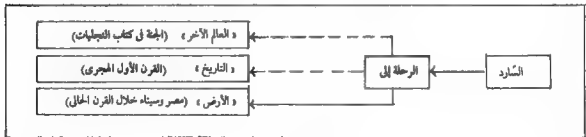
وهو المنصر (الأسلوب) الذي ينشأ بدوره إلى طيبة (كتاب التجليات) عندما يتعلق الأمر بإثارة جانب تكوينية هذا العمل وتناوله على ضوء نظرية الأجناس الأدبية ورغبة تصنيفه وتجزئته؛ وذلك لأن هذا المنصر - وهو يلتزم بمظاهر الكشف عن اللعبة «الروائية» - يحيل على تعليمات المؤلف والسارد بصدد التعامل معه على أنه كتاب يقرب بين «الأسفار والمواقف والأحوال والمفاسمات والرؤى» (١٩١)، وبذلك يفتح على أرباب مختلف القضايا التي تتعلق بمحاورة الأجناس التي يمكن أن تكون الأسفار والمواقف والمفاسمات والرؤى مرتما خصبا لها، ومنها «الحكاية» بصفة عامة، و«الحكاية الشعبية» بخاصة. وهكذا نجد أن (كتاب التجليات) يكرس نمطية الجنس الأدبي للخلق، ويصير مفتوحا على هذه «الحكاية» منذ الاستهلال عندما يختار السارد صيغة الماضي للرواية والحكي، ويتخذ شكل «رواية» أو «حكاية» يقص أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس يرفقه في «جميع» أو «حلقه» أو «مقاسه»، ويفصل بين «الحبر» و«الحبر» بفاصلة قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة (١٩٢) أو قول من الأقوال السائرة التي قد تنقل تربتها «الوعظية» و«التعليمية» و«التلقينية» عفة مقاطع من النص (١٩٣)، وهي الوظائف المضمرية التي يمكن أن يؤدوها «تضمين الصخر» بين مقطع وآخر في شكل «لغات» (١٩٤)، وغالبا ما يكون هدفها التلخيص والإشارة والرمز إذا

والتأمل والنظر في الحول والعصر» (ص ٢٩)، وإتبار مجموعة من القيم الأصلية، ومباينة (جمال عبد الناصر) بما يشبه الزعامة الروحية الدينية الأزلية على غرار مباينة (الحسين) عن طريق استدرج مبدأ «الرجعة» الشعبي، وجعلها يتحركان في مناحات «عصرية» - «حديثة» - ويدعوان إلى الخلاص النهائي مما تعرضت له مصر وفلسطين إثر هذا الغزو الذي «هدد بالبلد عش السارد، فدسات الأحوال واكفهر العمر» (الصفحة نفسها)، ويمكن تصور هذه التركيبية على الشكل التقريبي (رسم ٥)

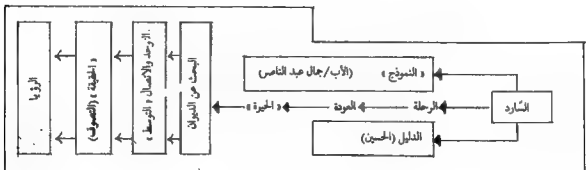
وتولد عن هذه التركيبية تركيبة أخرى تساعد على تحفيز مستويات الخطاب معرفيا وفكريا ولغويا، كما تطبع نبرة لغاته المتعددة في التضمين والدلالة والأسئلة ومعارضة الأساليب الأدبية «المتينة»، وتلك على الشكل (رسم ٦).

ومن شأن هاتين التركيبتين - إلى جانب البسطة والدعاء والاستهلال أيضا - أن تخلقا حل (كتاب التجليات) صفة جنس أدبي كيبس genre littéraire intercalaire يتراوح بين عدة أجناس أدبية عربية «تقليدية»، ويجمع بين سمات «الكتابة السياسية» - بمفهومها الاصطلاحي الضيق - من حيث غلبة الطابع الأرستقراطي في مراعاة آداب المعاملة وهيبة المخاطب - للتقبل بالسماح وطلب العفو والاعتذار قبل الخوض في موضوع الكتابة. ونجد السارد في (كتاب التجليات) يلجأ إلى التذكير بأحد ملامح «أسلوبية» هذا النمط عندما يضمّن مظهر الكشف عن اللعبة «الروائية» عنصرا من عناصرها:

... ولكل منها مواقف ومفاسم وأحوال سترد في



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

عبر سنوات من عائد الفدان ونصف
الفدان

- ص (٢٠٨) :

« . . . شرت بصوته ، لكنني لم أسمعه ، فجمعا ،
رجعت إلى أمي ، فأصبحت أنا جمال مرة أخرى ،
عدت لأمت الأفاضل ، كأني أرتقي متحذرا ومرا
بقلب عليل »

- ص (٢٢٣) :

« السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ، أفقت يا أحباي
الكرام من صغى وغشقى ، فإذا بي في ميدان باب
الحديد ، سنة مجهولة ، وشعر لا يمكنني تسميته ،
ويوم مجهول الاسم »

- ص (٣٣٠) :

« . . . وهنا وقع في أمر عجيب ، وهو من أسرار هذا
الموقف ، أنا أي »

ومن شأن هذه العناصر - مجتمعة أو متفرقة - أن تبرر طبيعة
الشكل المعماري الذي يتخلله (كتاب التجليات) وهو يحاور هنا
مستويات عدة من أشكال الحكى الشعبي المتيقن ، ويستقطب شتى
متفرقا من الذاكرة والتراث الشفوي والمكتوب ، فيغلب عليه طابع
الشكل الفني المجهين الذي لا يثبت على حال ويتقلب ويتقلب من
وضع إلى آخر ، وفق انقلاباته وتقلباته - أو تنوعاته - يقر بهذا
«الصنع» التي تصير استراتيجية وهذا في أن واحد ، ولذلك تحتفظ
بعض سماته بحالات مورثة من الأشكال التي يحاورها ويتحفظ
ويستفهمها ثم يعارضها ويكادها ويتناس معها . ومن قبيل هذه
الحالات المورثة - من خلال الأمثلة المقدمة منذ قليل - أحضار
النموذج الأول بتيرة «الحديث اليومي» و«كلام الراوي» الشعبي في
الحارات والأسواق ويجالس السمر ، واستلهم النموذج الثاني لمنصر
«التغريب» و«بطور النموذج الثالث إلى المكون المعجاني واستلج
النموذج الرابع لطريقة الحكى التقليدي مباشرة .

٢ - ٢

أما عتاة السرد في (كتاب التجليات) فإن الدور الذي يؤطره
ويوجهها وأسلوبها - فهو البنية التركيبية التي تطبع نظام الجمل
والوحدات والمقاطع الحكائية ، وتجهلها رغبة مدخلات وخارج تحمل
بدورها على أطاق الكتابة التقليدية ونطاق الحكى الشعبي المتيقن . ولما
كان الأمر يتعلق في هذا العمل الأسمى برحلة وعودة منها ثم رواية
للمشاهدات وتسجيل المواقف وتدوين المكائبات بعدها ، فإن هذه
البنية التركيبية عادة ما تفتتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية عليا
تجمل ما سيرد من أخبار رهيبة بقرينة الشرط هاته (٢٠٨) ، كما أنها
- البنية التركيبية - تحتفظ ببنية السرد التي تنطوي عليها أساليب أدب
الرحلات والسير (والسير الذاتية) في القول والصفحة ؛ من خلال هذا
للمح يقوم (كتاب التجليات) على متواليبة الإخبار بالانطلاق في
السفر (٢١٠) ومتابعته (٢١١) ومردده وقائمه وعواقبه (٢١٢) ؛ قبل
والحديث عن فضائمه وعوامله (٢١٣) وأحواله البطل من
خلاله (٢١٤) وأفعاله (٢١٥) ثم يبدأ السفر التالي مع «الدليل» - أو

نحن انطلقنا من الترجمة العام الذي يؤطر (كتاب التجليات) ، وهو
ينفض على أساس المجرة تارة إلى التوضيح والتفصيل ، وتارة أخرى
يكنى بالرمز والتلويح والتورية (١٩٥) ، ومن أمثلة ذلك التوظيف
إتيان بيتين من الشعر يوزان جملة ما يستعرض له السارد مع الأطلاب
الثلاثة (١٩٦) ، وبيتين آخرين لتثبيط تيمة التعلق بشخصية (الحسين)
كذلك له في رحلته الرمزية (١٩٧) ، إلا أن هذا التضمين أحيانا قد
يتخذ بدوره صفة وظيفة المثل أو الحكمة (١٩٨) ، أو وظيفة
التعليق ، والشرح (١٩٩) ، فتتدرج ضمن متواليبة المكون التصوفي
الذي تشكل لغة (كتاب التجليات) - في غالبية مقاطعها - قاعدة
أساسية له ، كما أنه - التضمين الشعري - قد يتخذ صورة معارضة
وتوظيف أسلوب كقول « . . . يقول الكثيرون بإعدادهم ، هو التي
التي » (ص ١٢٤) الذي يذكر بقصيدة الشاعر الفرزدق (٢٠٠) في مدح
أحمد أمراء بني هاشم (٢٠١) . ومن أمثلة التضمين الأخرى التي نثر
عليها في (كتاب التجليات) تضمين القرآن الكريم (٢٠٢) والحديث
النبي الشريف (٢٠٣) ، إلا أنه تضمين يتنقل من مجرد التوظيف إلى
مستوى المعارضة والتناس الأسلوبى اللين يتخذان حيثما شكل إعادة
إنتاج معنى القصيدة الدينية في القرآن (٢٠٤) .

وتمثل عناصر محاكاة والحكاية الشعبية في البنية أحد أهم ملامح
المتانة في (كتاب التجليات) ؛ وذلك عندما تستقطب والقصيدة
- وهي تنحصر معنى الوصف والترشيد - مقومات بنية هذه الحكاية في
«الرواية» و«ضرب المثل» (٢٠٥) ، ومن هذا النمط قوله :

« . . . قلت ، احضرب في مثلا ، فقال ، كان لي اخوان ، مات
أكبرهما في طفولته ، لسبب لا نعرفه ، ومات الآخر في بداية فصوله
عندما كان يسحب بقره - جرحته فجأة ، سحلت ؛ قلت ، أنت لم
تقص علينا ذلك . قال ، وأنت لم تهتموا ولم تسألوني ، ثم قال ، دقق
النظر هناك تستطيع أن ترى ما . . . » (٢٠٦)

ولا يقل قوله : «طلع على وجه نسيته» (٢٠٧) استيحاه لمنصر
المفاجأة في الحرفة ، وتقالا لثبات الرب والبرزق الفاتطازين في
قصص الجن والشياطين والمخلوقات الغريبة التي تحفل بها الحكايات
الشعبية المتداولة سماها وكتابتها - خاصة وأن (كتاب التجليات) - وهو
ينتج من هذه العناصر المورفولوجية - يحيط متواليبات الرحلة إلى المالم
الأخر والأرض؛ والعودة من هذه الرحلة بقران وظائفية - هيكلية
تجمل على السرية والمخوض (المنفعة) التي تغلب على أجواء هذا
الصف من القصص الخرافية - الشعبي ، وتنطبق على «أبطاله» ، إلى
جانب أنها - القرائن الوظائفية - تراهن على عنصر «التشويق»
و«الغزابة» :

- ص (١٦٨) / ص (١٦٩) :

« . . في الليل يتقلب ، وإلى اللحظة يصل قبل ميلاد
القطار بساعات ، هذا قلقة كما عرفته مع أن سفراته
تلك موفوفة ، سفرات لها رجعت . أي حيرة ؟ أي
أسي ؟ أي شيء ؟ أي ليال تقال مرت عليه قبل أن
يحين لحظة خروجه من البلبلة ، لا يعمل إلا لفافة بها
جليب جليل ، وسديري داخل ، وسروالين من
الدمور ، إلى صدره يضم عشرة جنيتها ، ما ادخره

يفيد: «الكلام الخفاف... لينم على ملوارة» (٣٣٨). ومن قبيل مفهوم «الزمرمة» الذي يجمل على كلام المنصوبة نعر على «نوري» ومن معانيه «البدعة» والتحول من مكان إلى مكان آخر» والحاجة «والوجه الذي يقصد إليه» (٣٣٩)، وكلها تحكم سيماليًا في تأطير عماد (كتاب التجليات) وفهائاته، وتسهم في خلق الإيما بأحداث «القصة» التي تكتسب حلة رحلة صوفية زمرية وتنشيط، وفي إكثارة روح الزمرمة والجلد والتسامي في مغالبة الرحشة والعزلة والغربة والزمن، وتحطيق التوحد مع العالم الأثري، والبحث عن المثل العليا وعن «الحقيقة» (الحقائق) المطلقة الضالعة في عالم يطعمه الشرى والأهبار، ويكمله السقوط واتسحاب القيم الأصلية لتصل غلها قهيا للندامة والسفالة والفرد والحياة.

ومن بين العناصر الأخرى التي تملح على هذا العمل الأدبي صفة جنس أدبي يتجاوز الأجناس الأدبية الموروثة، ويجعله يدور في فلك الأنماط الحكائية المتبعة في هذه الأجناس، لجوءه - فقد التعبير عن القيم الزائفة التي «انتصرت» - إلى المنصر المجعالي كموقف زو يرى من العالم، ويجري عبر تيمات القصة في الاستعداد لحارقة العالم الأرضي، والرحلة المتخيلة إلى العالم الآخر - منبع المثل والقيم العليا - ومغالبة المثل بدل الأحياء، والسؤال من جوهر الأشياء، واكتشاف أسرار الغيب والوقائع التي مقبت، وجعل (جمال عبد الناصر) يظهر في زمن دنوي آخر، والحرب مع العدو، والمفرقة المتوقعة، ثم محبة النفس، وإضفاء الطابع الدائم على «التاريخ» والصراع بردها إلى الأصل فيما لم فرقت وتفرقه حقيقة السارد كجمل إشكالي، وسعيه إلى ضرب المثل والمرة «علميا» من خلال تقابلات عدة بين الشخص والعالم، وأهملها تقابل تاريخ مصر في العصر الحديث قبل معادته (مصر كدولة) وبعدها، وتاريخ (الدولة الإسلامية) في القرن الهجري الأول إبان حكم بني أمية (٣٣٨)، ثم تقابل شخصيتي (جمال عبد الناصر) وخليفة السوء - جده - كما جاء على لسان السارد وهو «مجدد» الزعيم (٣٣٩) - على ضوء تقابل صمق يستوحى من التراث العربي السياسي (الحسين/ معاوية)، وذلك من خلال جعل العصر الذي يظهر فيه (جمال) نظيرًا لنفس العصر الذي أبرز الصراع والاحتلال من أجل السلطة، واحتماد وسائل القمع والاضطهاد للمحافظة عليها. وقيل أن يستوي هذا المنصر المجعالي واضحا مكتشفا للبيان حكايا ودلائيا وأصوليا في الأجزاء والمقاطع الأخيرة من (كتاب التجليات) يكون قد بدأ في التظهور تدريجيا منذ النصف الثالث من تقريبا، إلى أنه - في العمق - يتأسس منذ استهلال النص، حيث يخلط منطق الحكى خطاب سردي لأحداث ووقائع يكتفها النصوص ويحيط بها السرى، ويصاحبها الغريب، وتغلب عليها اللقاقة والهدنة إذ يبدو السارد ومتحركا وساكنا (ص ٥). ويرحل في عالم عجيب أشبه ما يكون بعالم القصص العلمية الخيالية عند (جول فيرن) و(ه. ج. ويلز) (٣٤٠) مذات رحلته في الأصل رحلة شبيهة برحلات رواد الفضاء في هذا النوع من القصص، وتقوم على تبة اختراق العوالم الأرضية. وتتخذ صورة تقديمه للديوان علامة سيميائية بارزة على هذا الاختلاف من مواصفات المنصر المجعالي في هذه القصص الخيالية إذا لاحظنا نزرة السارد في كيفية تقديمه وإبراز طيفته، وهي التربة التي تحس من خلال غورجاني أننا إزاء مركزين قيادته في قاعدته للتجارب والأبحاث - كما في قصص أفلام المانوسومية

المردد - (الحسين) بعد أن تم /رسم الاتصال/ (٣٣٩) ويعبى حليته آخر من المشاهدات والفضاءات والعوالم (٣٣٩). وهكذا يتضح أن متواليه قصة مراقبة السارد للديوان تحفظ - برغم انتطارها وتطهيرها بشروح وإضافات وهوامش وتعليق - بنظرتها السردية التقليدية التي قد تتبها الحكاية الشعبية والخرافة «والرحلة» وكل الأجناس الأدبية الأخرى التي تتوسل بالسرد بشكل عام، إلا أن استواء (كتاب التجليات) على شبكة من القصص المتفرعة عن القصة - الزرة يجمل هذا الانتماء يتعرض لبعض الحرق والاستحداث تصود من جديد خصائص التكسير والتفكيك لتتصدر البنية التركيبية العامة في التأليف بين النصوص المركزية والنصوص «المحيطية» وبين الترواليات ووحداها. ومن قبيل ذلك استدراج السارد - وبمه للمؤلف - لتعنية الإحالة على ما سبق أو سبل من إشارات وتوضيحات وتعليق وشروح، بهدف توثيقه ولتوثيقه الخطاب، وتصعيد مد الهموم «الروائي» وتفرقة للبيان الإضافية المكمل التي تبين على الإدراك والتأويل. وتتخذ هذه المرافقات شكل وحدات صغيرة أو مقاطع قد تطول أو تقصر بحسب الوظيفة وقصدية الخطاب في الإعجاز والإغتاب والتضمين، ولكنها تتخللها إيمادات مقتضبة تعمق دلالة الوحدات والمقاطع المركزية التي تشكل نواة القصة - الأصل والقصص المتفرعة عنها وكأنها فواصل طباقية على شاكلة القطعة الموسيقية التي تحتوي وفقات هادئة وصاحية، أو سرية ومتعملة توزج جملة ما انفرط من عقد السرد، وتعقب عليه انطلاقا من طبيعة الكتابة الأدبية التي أعلن عنها المؤلف بأنظمتها البلاغية والمجازية، وانطلاقا من طبيعة الميثاق القائم بينه وبين القائل. وبرغم الاختلاف بين الذي قد يقوم بين هذه المرافقات - الفواصل الطباقية - فإنها تشترك في المعنى المجعبي الذي تتول إليه، مفاهيم (الشرح) (٣٤٠) و(الوصف) (٣٤١) و(الطيف) (٣٤٢) تشترك كلها في ذات المعنى لما صدف: الشرح يعنى «الكشف» (٣٤١)، والوصف يعنى ربط الشيء بالشيء، و«الأطراف» (٣٤٢) والطيف تعنى «ما غمض معناه ونفى» (٣٤٣)، ولكنه سرعان ما يتكشف بإعمال الرأي والفكر، وكذلك هو شأن مفاهيم «التفسير» (٣٤٤) و«الدرس» (٣٤٥) و«التفكير» (٣٤٦)، إلا أن هذه الأخيرة تشدد إلى جانب «الأطروحة» (كتاب التجليات)، أكثر من أي جانب آخر وفيلفي. وتبني مفاهيم أخرى كـ «القائلة» (٣٤٧) و«التتيم» (٣٤٨) و«الحقيقة» (٣٤٩) و«الإصاح» (٣٥٠) وهي قسرية من معالي المفاهيم السابقة، وإن كانت تتيح بدورها لتتشد إلى الجانب والأطروحة، وتتمثل بمصطلحات الصوفية وتعاليم المؤلف في الإبانة عن وجهة نظره والمرقية، و«الفلسفة» بهدف «التعليمية»، إلا أن أبرز مفهوم يجمل على السردية هو مفهوم «الزمرمة» (٣٣٩)، ويعنى «طرائف العلوج عند الأكل وهم صموت»، لا يستعملون الشفة ولا اللسان في كلامهم، لكنه صورت تقديري في خياليها وحاولها، فيفهم بعضها عن بعض (٣٣٩)، وعندما عن معانيها عدم الإفصاح والختاف واخترت مذات هذه الصفات تنطق على كلام المنصوبة والزهد والمتسكين المنطقيين، وتطيق على سارد (كتاب التجليات) وهو يقدم نفسه من «أرباب المجاهدات» (ص ٨)، ويرحل في طلب الحقيقة والبحث عن الحلول والتوحد. ولا يقل مفهوم «الهدنة» (٣٣٩) ومفهوم «الزقية» (٣٣٩) عن الإيما هذه الصفات من كلام المنصوبة وإن كان الأول قد يعنى بدوره «الأمر بالهدنة» (٣٣٩) والثاني

والخروب - أو التجسس والمراقبة والتتبع - و«جمع للملوكات» ، مشيد في أماكن سرية لا يعلم بوجودها الإنسان البسيط العادي ، ومن ثم يكون أمر اكتشافها ، والوقوف على أسرارها الخفية عملاً خارجاً عن طاقة الجميع إن لم يكن من «الملحقات» و«الخوارق» للوكالة للأبطال المحتمكين :

«الديوان مركز الجمعية على علتنا الأرضي ، مع تنظر الخطوط العامة للمباني ، وتتعدد الاتجاهات الرئيسية ، وما يتقضى بصير إليه ، بدءاً من الحوادث الجسام حتى هضمت طفل لم يتغير الدنيا بعد ، يتمدد جلوسه صاه كل بيت دنوي ، ملته تدلح من بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر ، خلاها ينظر ما سيكون في سجة أيام دنوية مقبلة وتنظر المظلم ، وتنظر المقويات ، ويصفى الحجر من فلقه ، لهذا يفرغ الكوكبون متوسلين يريته الطاهرة ...»

ويقدر ما تحيل الوحدات الوصفية والإخبارية الأولى من هذا المقطع على قصص الخيال العلمي - قصص الخروب بين الكواكب مثلاً - بقدر ما قد توشى أيضاً بأجواء فيثولوجية كالتى نجدها في الملاحم اليونانية القديمة وغيرها ، من حيث التحكم في مصائر الناس وفزعهم إلى الديوان وريته ، ومن حيث الحية التى تحيط بدة انعقاد جلوسه وانتظامه ، خاصة وأن السارد يؤكد «طابع زمته الدنوي ويعمل أيامه رهينة سلطة القامدين على الديوان دون أن يكشف عن هوية من هم أعضاء هذا المجلس ، باستثناء «الريسة» التى تجلس عليها صفة «الطهارة» ، وهى المؤشر القيمي الوحيد الذى يشد السارد إلى ما تعقب من رحلته الرمزية حسب تيمات القصة المشار إليها آنفاً ، لكنه - للمؤشر - يظل يرغم ذلك وحتى في القصة ذاتها ملمحاً من اللامع المجانية التى تغطي «كتاب التجليات» ، حيث يضيف إلى صفة الطهارة صفة تنمها بدورها بالخوارق ، فهى «تصنى ...» إلى «أئين المخلوقات جميعها ، حتى أئين الشجر من لسع المرباح (الصفحة نفسها) ، وهذا ما يجعل منها مخلوقاً يمتلك قدرات أقل ما يمكن القول عنها أنها قدرات رسانية كالتى لدى آلهة الأولب في (الإلياذة) و(الأوديسا) مثلاً . ويشهد الإقبال بكثرة بعد ذلك على التنصير العجائبي ضمن نفس تيمات قصة رحلة السارد مرفقاً بدليله (الحسين) إلى الصالح الآخر غريزى وطائراً عجيباً لا عهد له بمثله في طيور الدنيا» (٢٤٦) وينظر (٢٤٧) ، وعندما يرضى عنه الديوان تنقضى عنه بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية كدوام الحيفظة وانقضاء النوم (٢٤٨) ، وتلك أبول وبراند ظهور أراضى والتحول (metamorphose) الذى يقول به (ترغيزان تود وروف) معياراً لنفاظسانيتك ، والانتقال من الطبيعي إلى ما فرق الطبيعي في الأدب «العجائبي» (٢٤٩) . وتبولى إثر ذلك متواليات تيمات هذا العنصر مقترنة بالفضل بصنرى التحيل والمبالغة اللذين يطبعان خطاب هذا النوع من الأدب (٢٥٠) ، وثائق هذه التيمات على الشكل التالي :

- ص (٢٦٥) : «... عندئذ أخرج من ثنائيا جيته نصلا أيضا حاميا ، أسك بشعر رأسى ، أشهر النصل ، ثم هوى به ، ففضل رأسى من جسدى . أقتله وأسكه يده ، فصرت أنظر إلى جثة

نفسى بلا رأس بينما يقطر الدم من رقبتي ، ويشدق من صروقي المجزوة ، شمعت يله تترانى عن شمري ، وللحظة خيل إلى أنه يمسك رأسى ، لكننى انتهت إلى أننى طاف ، معلق ، لقد صرت فى خلق جديد ...»

- ص (٢٦٦) : «... أصبح لى ظلال بعد أن كان لى ظل واحد ، أتبه ويتنقى ، أطويه وأبسطه وأحياناً ألقني ، لكن بدت فزاسى خرية عفى ، خاصة يدى ، وأصابعى التى طالما ضمنتها وفردتها ، وأسكت بها القرطاس والقللم . فى عزلة أهدأ لى تجسد ضعف النشة الإنسانية المجبولة على الكل والجميع والوحدة ، رثيت لقدمى ، لصدري ، لفضيبي السلى عثت به فى صغرى وكبرى ، وأولجته فى فروج شتى ، إنه يئنى عفى لا يطاوعنى ، ولا يستجيب ، يدى لا تقدر على مداعبته ...»

- ص (٢٦٧) : «... صار لكل عضو توجه مغاير ، هكذا ارتفع رأسى بعد أن ألتيت نظرة التياح على بقية جسدى ، سبحت فى سياه الكوفة ...»

- ص (٢٦٧) : «... يستمر تحليقي لى لحظات غروبية كابية ، ولم أكن أدري ما أفعله عند عي الليل ، هل سأساحل على الأرض حطاً ، أو أوى إلى قمة جبل يصمى من الأذى ...»

- ص (٢٦٨) : «... نظرت إلى نقطة بعيدة من السماء ، وده لا رقبة عتلى ، فقد حركت جفنى وهضى ... رأيت نقطة خضراء ، درجة ليست بزمردية ولا زرقية ، ولا زيمية أو غروبية ...»

- ص (٢٨٣) : «... طرقت مرتفعاً ، وطرقت منخفضاً ، وعندما انجلى الغبار رأيت الزاية فى يد صاحبى إبراهيم عبد التراب ، لكننى لم أره ، وصعيت ، وإن كان جيبى الآن أخف من ذى قبل لكثرة ما رأيت ، وغرابية ما جرى لى ...»

- ص (٢٨٣) : «... طسأنى إدراكك ذلك ، وصلحت من علامات الرحمة فى ، والرقى بحالى ، مع أننى مجت الرأس من اللقا ، ولا جسدى ، دى يقطر ...»

- ص (٢٩١) : «... أوقفتى فى موقف الجميع وأنا ناقص ، وليس لى ناقص أن يسأل عما ليس بى ناقص ، كنت رأساً فقط ، أما الجسد فبعيد ، لا استقرار لى ، ولا جنب عتدى أظطجع عليه ...»

- ص (٢٩٣) : «... خلقت فى فضاءميدان الحسين الفاعرى ، وكنت أرى ولا يراى أحد ...»

وإن أول ما يثير الالتباه فى هذه التيمات من هذه التوالية - برغم اختلاف درجتها المجانية - كونها تتمثل على خلق إلهام بأجواء غرابية ليست «حقيقية» . وغرابيتها تكمن فى تضاريس العالم الغريب الذى يكتنف الأحداث ، ومن ذلك وجود السارد فى فضاء غير عدد المعالم ، وشعوره بالرهبة إلى حد أنه لا يستطيع المقاومة فيصير مغالياً بالجنلة (ص ٢٦٤) ، فيخسر إليه الشيخ ويتقبل على بتر رأسه وأجترأزما . وعما يؤكد توافر عنصر «الغرابية» إتيان الشيخ بباريس فى ملك الإنسان العادى البسيط حين يخرج «من ثنائيا جيته نصلاً حامياً» . ثم إن السارد «يصنرف» وكأنه مخلوق من طبقة أخرى وهو ينظر إلى «جسته» و«يطوفه» و«يتحول» إلى صورة أخرى : «وصرت فى خلق جديد» ، وهو والتحول الذى يمكنه النموذج الثانى الذى يبدو فيه

- ص (٥٢) : «... إلى مسلم إليك خال ...»
- ص (٥٤) : «... ينبغي على إذا غبت عنه بفكرى ، ويبدو لي إذا ما ذكرت فيه ، وإذا ورد على بسالى ، وضعد خاطري ، إذا لفتني حيرة ، أو لفتني خوف ، هو قالب قوسين أو أفق منى ، لا يثنى ولا يهجى ، يرفق بى ، ليس على بضئين . كنت رجلا ، مروعا ، مأخوذا حتى لا أقدر على البوح أو التلوى ...»

- ص (٧٣) : «في هذه الأسفار أثناء مواجهة أبى وأحيان وغير أحيان سألنى أنواعا وأنواعا ، فواجهته من حيث إلى أراء ، وأخرى من حيث إنه يرانى ، ومقابلة من حيث إلى أراء ويرانى ، مرة ألتبس به ، مرة ألتبس بى ، ومرة ألتبس بها ، ومرة يوحشنى ...»

- ص (٧٧) : «... وأصبحت حى القلب ، فطنا بواطن الحروف والألفاظ ، ممسكا بجمهور المعانى ، رأيت نفسى ، وكنت أدرك أبهى الواقع فى مجال رؤيتى ، رأيت ما فوقى وما تحتى ، ما يحيطنى ، تبدل فجأة وجهى ...»

- ص (٩٢) : «... لم أحصل ، للث بيجينى لكنه شغل حى بالنظر إلى جهة لا أقدر على تحديدها ، جهة ليست من الجهات الأصلية أو الفرعية ، تطلمت إلى ناحية خاطعتنى منها للتحلة الباسقة ، لكننى لم أرها ...»

- ص (١٧٨) : «... خفف حى حديث ، وخفف حى أنه نادان بلسمى ، أى أنه خصنى داخل تخصيصه لى بمصاحبه لى ...»

- ص (١٥٥) : «... بدم صمته حى ، تدهنى رحنه ، يبرد حائل ، أصير فى قسم ، رأيت نفسى بعين نفسى ...»

- ص (١٧٧) : «... أوقفنى فى موقف التناهب ، ثم هارفتى ، هجرى ونأى حى ، فصرت إلى حرية وقفر بعد أنس وألفة ، صرت إلى جفوة بعد وصل وعودة ورحمة ، صرت جفوى ، فربما فى فريق ، ثانيا فى نأى ، بعيدا فى بعدى ...»

ثالثا : لغة الكتابة التاريخية :

- ص (٨٧) : «... أعلم أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام ، الذى هو أول جسم إنسانى تكون ، وجعله أصلا لوجود الأجساد الإنسانية ، وفصلت من مخيرة طيبته فضلا خلق منها الخلقة فهى أخت آدم ، وهى لنسا نعمة ...»

- ص (٩٩) : «... ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وتسعين ميلادية ، ليلة تفصل غروب يوم الاثنين من شروق الثلاثاء ، عدت بعد سهري إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيلامى مبهجنة بباريس الأوربية ...»

- ص (١٧١) / (١٧٢) : «... كان ما بين غروجه ولحظة غروجه

السارد وقد أصبح وكائنا آخر من قبيل الشياطين والجن والأبالسة والمخلوقات الغريبة التى تمر عالم الغيب ؛ فهو مفصول الذراع واليد والقدم والصدر والخصب على شاكلة الحكايات الخرافية التى يقبل فيها قطاع الطرق على قتل الضحية ، وتشريحها وقدمها وإلقائها فى الحفر والأبار ثم يأتى من يحيطها ونحيا من جديد تدريجا . وإذا كانت مثل هذه المواقفات والتميمات تحمل على «الغريب» و«المعجب» و«المافوق - طبيعى» فإن ثنائى آخرى ترتد إلى نبرة اللغة المجازية التصوفية التى تستعمل التشبيه والاستمارة (ص ٢٦٨) ، كما ترتد إلى توجيهات المؤلف وتعاليمه فى استهلال (كتاب التجليات) وبغيره من لقطات الأخرى بصدد استعمال الرمز والإشارة ؛ وهكذا ينجح التصوُّج الثالث مثلا (ص ٢٦٧) نحو استعمال «الصورة المجازية» التى هى من خصائص الأدب الفانطازى (٢٦٧) كقوله «لوقم راسى» و«سبحت فى سماء الكوفة» .

٢ - ٢

إن (كتاب التجليات) - وهو يستثمر هذه المواقفات الفنية العتيقة فى البناء والسرد - يستدريج أيضا معجبا لغويا عتيقا لوظيفة الأجزاء الخرافية والعجائية ، فليجأ إلى معارضة اللغة الدينية والفلسفية (علم الكلام) فى قواميسها وسجلاتها ، ويستقطب لغة المتصوفة والنسك والمتكلمين ، ويحاكي لغة الكتابة التاريخية ، وأساسى التناوى النفعية والوصايا والأخبار . ونسوق على التوالى أمثلة ناطقة على هذا الملمح الذى يمكن عدّه مستوى من مستويات مظاهر المتانة اللغوية التى تنشط عتاقة البناء والسرد (٢٦٨) .

أولا : اللغة الدينية واللغة الفلسفية :

- ص (١٧) : «... ما من شيء يثبت على حاله ، لوحت ذلك لصار العدم ، كل شيء فى فريق دائم ، المولود يفارق الرحم ، الإنسان يفارق من دنيا إلى أخرى مجهولة له بلا آخر ، البصر يفارق العين إلى المرئى ، ثم يفارق المرئى إلى البصر ، الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل ، والساعة تفارق الساعة ، والدهر يفارق الدهر ، اللذة فى فريق دائم عن اللذة ، الجسد يواصل الجسد ثم يفارق ...»

- ص (٨٠) : «... لما كان العالم أكرى الشكل ، هذا بين الإنسان إلى البداية ، النهاية متصلة بالبداية . لا بد من نهاية ولا ما كان قمة بداية . أول النشأة الإنسانية رسم ضيق حيث لا هواء ولا حروف ولا كلم ، وأغرها غير حيث لا ظل ولا رؤى ، أولها يتصدد على الظهور رغبيا ، وقرب نهايتها يرقد على الظهور هربا ...»

- ثانيا : ولغة المتصوفة :

- ص (٤١) / (٤٢) : «... وولجت كنيا من العنبر الأبيض ، سبرى ضوء ، سبرى فى بصري ظاهرا ، وسرى فى أعصابى باطنا ، سرى فى أجزاء بدن وفى لطائف نفسى ، أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، فزليت بكل ، لم تقبلنى الجهات ...»

مايين راكب وراجل ، وتحيل إلى أهم دون ذلك ، جعل
مازنا في الجنة ، وسحين صاحب خالد في البصرة ،
وأعطى رايته لابي ، ثم أمر بسبط وقصب أن يترك في
موطى من الأرض يشبه الحندق غلقة أن ياتروهم من
ورائهم ، ففهم ذلك . . .

وتتميز هذه « اللغات » - برمز التباين الشكل القائم بينها - بكونها
تتحاز إلى معالج لغوية مشتركة من حيث الاشتقاق والترادف
والاشتراك ، إلى جانب التفاتها في مستوى تركيبي واحد يعتمد بنية
الجملة النحوية العربية الكلاسيكية فتحيل إلى السلاسة والجولة كما قد
تسقط في الحشو والإطناب ، فقلوب أساليب اللغة العلمية القياسية
التي ازدهرت منذ انتشار حركة البديع والصنعة ، وهذا ما يبدو واضحا
في النموذج الذي وقع عليه الاختيار مثلا لغة « الفتوى » (رابعا :
ص ١٦٩) ، وفيه ينضج أسلوب التقرير والشرح وتقديم الأمثلة
قصد البرهنة والاستدلال والإقناع بالحقيقة العلمية ، على غرار لغة
(الجلسات) وغيره من رواد هذا الاتجاه . أما اللغة « الدينية »
و« الفلسفية » (النموذج الأول) فيغلب عليها طابع التأمل وتقديم
الحقائق بوسيلة تعتمد الجدل ، لكنها بدورها تسمى إلى البرهنة
والاستدلال والإتيان بأمثلة مجردة من العالم المحسوس ونواميس الكون
والحياة : « الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل . . . والدرهم يفارق
الدرهم » . كما تميل إلى الخوض في المواضيع الفلسفية بنبرة أقرب ما
تكون إلى أسلوب التأليف في الفلسفة وعلم الكلام ، ومن ذلك
الحديث عن الثبات والتحول والعدم ، والليل والندى والندى
والأخرة ، والجسد والروح والعالم ، والبدائية والنهاية : « وبذلك تستفي
مضامينها من « الفيل » و« العقل » وتحقق معبرا وسيطا بين المادى
والروحى وبين المتناهيين والجلد ، فتتخذ صورة لغة « فلسفية »
تفتح على الذاكرة التراثية وعلى « المعاصرة » و« العلم الحديث » في
الآن نفسه : « الدرة في فراق دالم عن الدرة » ، ويغلب عليها - من
حيث النبر والتنظيم - نفس التقطيع والترجييع الذى يطبع الأسلوب
القرآنى وآياته الموجزة الكثيفة (٢٧٩) . بينما تميل « لغة » المتصوفة - من
خلال النماذج المختارة - إلى طرق قضايا الحلول ، وتحوش بدورها في
موضوعات الفكر والعقل والحال والحيرة والخوف والندى والبوح
والتنطق ، لتفكر بالأجزاء التي تغلف كون (كتاب التجليات)
وتؤطر رحلة السارد الرمزية ، على شاكلة مصطلحات من قبيل الحلول
والتوحد والمكاشفة والتجلي والرويا التي تتوزع هذا الكون . وأصل
هذه « اللغة » هي أقرب المستويات اللغوية والتركيبية والدلالية إلى
مضمون هذا العمل الأدنى بوصفه جنسا أدبيا سرييا - هاجريه فخرها
إذ يحاول أن يرسم صورة أقطاب ويقدمها بوصفها نماذج تجلتي من جهة
إضفاء الطابع الدال على التاريخ والعصر والمرحلة ، ونقلها من
الحاضر إلى الماضي لتستكشف الآن بوصفه جزءا من الرويا بالصورة
للعالم ومن الروية الدالة له أيضا : وهذا ما يجعل هذه « اللغة » وتسول
بالرمز واللغة الإيحائية التي تقوم على المجاز والشفافية والمحسن إلى حد
الانزياح نحو نمط بنية اللغة الشعرية ، كما تقترب من « لغة » التملات
والخوارق والأنطباعيات التي تستعمل بجزءها هذه اللغة الشعرية في
التمثيل و« الرمز » ، ومن قبيل ذلك اللغة الرومانسية وأساليبها
وقواعبها كما عبرت بذلك مدارس (الديوان) (والمهجر) (و« أبولو »
في المشرق . . .) . ويقدروا توحى هذه الخصائص فلها - على غرار « اللغة »

الأدنى من الدنيا سبع وخمسون سنة ، ولحظة ميلاد أمي
يومان اثنتان . ولحظة ميلادى اثنتان وعشرون عاما ،
وزواجه من أمي ست عشرة سنة ، وكان بين خروجي
وخروج الحسين إلى كربلاء ألف ومائتان وثلاث وأربعون
سنة ميلادية ، وبين خروجي وخروج عبد الناصر من
الدنيا سبعة وأربعين سنة ، وبين خروجي وبينى
الإسرائيليون إلى مصر أربع وخمسون سنة ، وكان بين
عبيهم وخروجي عتا ثلاث سنوات ، وكانت مدة إقامته في
الدنيا ثمانين عاما - كما قالت أمي - وتسعين - كما
قالت جدى - وأكثر من مائة - كما أكد أحد أئقاريه
المعمرين . أما المسجلات الرسمية فقلات ، اثنتان
وستون ، عينا حاولت أن أحرف الحقيقة . . .

رابعا : لغة « المفردى :

- ص (١٦٣) : « . . . الموت موتان ، موت أعظم وموت أصغر ،
أما الموت الأعظم فيمثل في السكون على الجور ،
والتغاضي عن الزيف ، وإلحاد الضمائر ، وفرض البصر
من الحق للمفهوم ، والتشاغل عنه بطلب المنصب
الزائل ، والمال المكتنز ، كذا الرضا بالأمم الواقع والثأى
من عاقلة تفسيره والتغاضي عن الجهاد ، أما الموت
الأصغر فهو بطلان الحواس ، وتوقف الأنفاس ،
ويجرح القلب ، ويوردة الجسد عند مفارقة الروح
وميرسة الأطراف . . . »

خامسا : لغة « الوصايا :

- ص (١٩٥) : « . . . اعلم وفلك الله وصرى كما بصرت به ، أنا
الذى كتبت ضالا فهتدي ، ونالها فزقى ، وأنداني ،
وتألتها فسلفى ، وضيا ففقتى ، ومعدليا فخفت
جرى رحاى . اعلم أيها الفطن الليب أن الحزن لا يكون
إلا هل ماضى ، وأن الظما لا يكون إلا هل مفقود ، وأن
الشوق لا يكون إلا هل غائب كذا الحنين . اعلم أن
الظما نوحان ، حسى ونومى ، فالأول يقع لافتقاد
لناه ، وإن كان ذلك ليس شرطا بالضرورة ، فربما يجب
الإنسان لناد عبا ، ويتعاطم ظموه ، هذا معروف في
بعض حالات المرض ، وربما يراجه البحر أويحرفه
البحر ملان لك ما فيه لن يصف الظماى ، أما الظما
المعنوى فغير متناه ، منه الحنين إلى المقود ، إلى الزمن
الذى ليس في التناول إلى رؤى به محبوب قلب . . . »

سادسا : لغة « الخبر التاريخى :

ص (٢٧٦) : « . . . ولما ذنا المسيح واتجهل قام عبد الناصر فحمد
الله كثيرا وأثنى عليه ، وبعد صلاة العداة قام خطيبا في
جمعه ، فقال يصوت حزين ، ونبرات ثكل ، ذكرتنى
بظهوره ليلة الثامن من يونيو ، وكانت مسله خميس ،
وأعلته الخزيمة ثم التفتى . هاهيبدأ يقول : « إن الله
أذن في فراقنا هذا اليوم ، فليكن بالخير واحتمال
الشدة » ، ثم صفهم للحرب ، فكان تملادهم سبعين

إلى جانب ما تم التوصل إليه في ماضي من الوصف والتحليل - حين يحصل حقيقة عصر الأب مجعولة وفيها روايات كثيرة ؛ أما لغة « الوصايا » فلها تتوصل بتعظيم القرآن وتعمد إلى استنباط تركيبه ونبرته الوعظية التي تمكس « المداينة » و « الرشد » و « الاعتدال » واللبيب ، وفي ذلك تؤول من جديد إلى نبرة « لغة » المتصوفة في ذكر تيمات « الظلمة » و « الشوق » و « الحنين » (٢٥٢) ، كما تراود نبرة اللغة العلمية في البرهنة والاستدلال وترتداه : « أعلم أن الظلمة نوران ، حسي ونوعي ، فالأول يقع لانتقاد الله ، وإن كان ذلك ليس شرطاً بالضرورة » و « هذا معروف في حالة الظلمة » أو « في بعض حالات المرض » .

وتتضح عتالة اللغة في هذه المستويات المتناحرة أسلوبياً في (كتاب التجليات) عندما نأخذ في الحسبان المستوى المعجمي ، ونقارن بين سجلات هذه اللغة وقوايس اللغة الأدبية المعاصرة التي تلبت - إلى حد ما - الكثير من العبارات القديمة والأوزان الشاذة غير المستعملة ، ومن ذلك في هذه النماذج وفي (كتاب التجليات) للوجه إلى الشراف (٢٥٣) وأوزان (صفالان) و « فصول » و « فصول » (٢٥٤) ، ونسوق أمثلة على هذه المتانة اللغوية ما يلي :

نظر شكل رقم (٧)

ويبدو أن الميل إلى هذا المستوى من اللغة والتراكيب المعينة للهملة - والتي تعود إلى التظاهر من جديد في (كتاب التجليات) - يشتد ويدهد في نهاية النص أكثر من بقية مقاطع الأخرى ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة النصوص التي يتضمنها الشطر الثالث (مواقف) والتي تستل - أو تكاد - بسمة مثل « الحكاكية الشعبية » وعماكتها صراحة ، عندما يصف السارد حروب « عبد الناصر » مع الإسرائيليين (موقف الشدة) ، ويصفها بطريقة تستسبح أخبار حروب الأبطال الشعبيين والملوك والحلفاء والقباصرة والأكاسرة والأباطرة في الكتب القديمة والروايات ومدونات الأخبار ؛ ولهذا كانت

للشعيرة الرمزية - تظل مسجحة التشاوي والذات ، وللكل يذلل فيها ضمير المتكلم الذي يقصد إلى الخفاضة هذه الذات متبنا للإشراق الصوفي والتماسي . وتقتدر « لغة » الكتابة التاريخية - من خلال النماذج التي اخترناها - بنمط التخصيص والذقة والعبث وأساليبها في الإيمان بالتواريخ والأحداث والشخصيات ، وذلك تؤول طر نبرتها الأسلوبية نحو شرات هذه العناصر تركيبياً ومرجياً - اعلم . / ليلة / كان بين - / والتركيز على المخاطب . وإذا كان النموذج الأول (ص ٨٧) يحيل على نمط الكتابات التاريخية الأولى التي ظهرت منذ بداية التأليف في هذا المجال ، ومن ذلك العودة « بالظاهرة » إلى الأصول الأولى للإنسانية (ظهور آدم على وجه الأرض) ، فإن النموذج الثاني والثالث شديداً الشبه بالكتابات المتأخرة التي ظهرت في المشرق والمغرب والأندلس ، ومنها كتابة (الطبري) و (المسعودي) و (ابن خلدون) و (ابن عسار) المراكشي . ويتبدى ذلك بوضوح في التخصيص على ذكر التاريخ بانحراف والوجه إلى ربط الأحداث بعضها ببعض وإصاحابها والمقارنة بينها بقصد الإفادة والتأطير والتوير . ويغرد النموذج الثالث بكونه يضيف إلى مستوى مراعته الكتابة التاريخية « النموذجية » ، مستوى الكشف عن عناصر لعبة الكتابة الروائية ؛ فلجأ إلى التكسير والإلتفات لتعريب الحقيقة الروائية ، وتحقيق تماسك داخل coher-ence interne - مع تعاليم هذه الكتابة التي تبدو في (كتاب التجليات) قائمة على أساس الإيحاء بكون متخيل روائي ثم التشكيك فيه وفي أحداثه ، وهذا ملمح من ملامح « الصنعة » التي يتوخاها (النبطاني) وهو يؤسس هذا الكون وفق نموذج النصوص الروائية الجديدة والمستعملة للمعاصرة في الغرب والشرق ، والتي سمعت بعض نماذجها إلى مثل هذا التشكيك والكشف عن « الزيف » الروائي كلما دعت الضرورة إلى إقناع القارئ بعلم التصديق ، وهو الشرط الأساسي الأول في التعامل مع المجلس الروائي الذي « يحول اهتمامنا من الحياة العقلية ليلقي بنا في عالم وهمي » (٢٥٥) ، ويقوم في أساسه الأول على « الخدعة » (٢٥٦) . ويريز هذا البعد في النموذج الثالث -

ترتيب	الصفحة	التركيب
١ - ص (١٧٤)	« ما لأحزانك سواك ؟ » من (مقطع تعاقب الرؤى) .	
٢ - ص (١٧٤)	« . . تلك التي أودع عند كل منها مقدارا من الأيام الراجل » من (المخرجات)	
٣ - ص (١٧٤)	« في خاطري تكاثرات الأفكار والقول . . كنت هادئا غير مستوحش . . »	
٤ - ص (١٧٩) / ص (١٨٠)	« ضقت بقوله هذا ، وضقت بتذكرى له في موقفي ، لكن صمسة الصباح البعيد من زمني النديوي ، وتنفس هذا النهار الذي لم أعشه أبداً أخنني . » من (موقف الظاهر)	
٥ - ص (١٨٤)	« . . فما وتبدل الحال ، فيغرق أي بيهم ، وفلك قدر لا أعلمه ، دون ودون إدراكه سرايل مدهمات . » من (موقف الظلمة)	
٦ - ص (١٨٤)	« . . وفي هذا الموقف أقر ببلني ، فانا المسؤول عن الجفوة لذا حقت على الشفوة . » (نفسه)	
٧ - ص (١٨٤)	« . . فما وتبدل فصار ذا ثلاث شعب تنوء فيها الخطى ويضل الخطا ، فلعاب يؤدي إلى أبي ، وآخر يقضي إلى عند من أحببتهم في يوم عاشوراء هذا . . » (نفسه)	
٨ - ص (١٩٤)	« . . كان حال أبي حال ، ففرقت روعي ، وتشتفت ، وتبست وصار الكيان بما يحويه أرجيا زمهرا . . » (نفسه)	
٩ - ص (٢٧٤)	« أميل مع كل ربح صرصر ، وأنهده مع كل نسمة ، حتى رأيت من علر شاهق الزمن السحيق . . » من (موقف الشدة) .	شكل رقم (٧)

الأسماء - تهتم في برجة الرسالة المحورية وتوجيهها ، وتسعى إلى سبك الكون الدلالي ، وتكتيف الرمزية والإيماء ، وضهر الخطاب وهو يتناسع مع غيره من الخطابات الأخرى التي تتقاطع وتتقابل في نسخ خطاب الرواية في شكل « لغة » تستضبط « اللغات » والتبنيات ، والأصوات « الإيدولوجية والسياسية والدينية والمعرفية والاجتماعية كلها »^(٢٢٨) . ولا كانت بنية نص (كتاب التجليات) لا تحفظ بنسق واحد ، وإنما تزخر بنوع عارة عدة لجناس وجينسات ولغات « أدبية » أخرى من بينها « لغة » الجناس الجغرافي^(٢٢٩) Le genre hagiographique ، رطله في تمثل سيرة كل من (الحسين بن علي بن أبي طالب) و (جمال عبد الناصر) وإعادة إنتاجها ، وتشديد خطاب تمجيدى - تعظيمي محاميات للخطاب المركزي في النص يقصد إلى اتخاذ سيرة هذين « البطلين » نموذجاً يحتذى في علو أخوة والثبات والمقاومة ، والنبل والتسامي والسماحة والكرامة والصدوق والوفاء والتضحية والمواجهة ، وغيرها من القيم الأصلية التي زالت بزوال « الإمام » و « الرئيس » - القائد - الزعيم « اللذين يحددان - الأول في الماضي ، والثاني في الحاضر القريب - في نظر المؤلف ومعه السارد والحياة » و « الوعي » الجمعيين ، وكان الأمر يتعلق بسيرة قديسين تنظم حياتهما ضمن حياة الجماعة^(٢٣٠) ، وتلتصق بها في فترات التأزم والانحيار والاستسلام ، ومن ثم يتحدى (جمال الغيطاني) إلى مبدأ « الترجمة » الشيعي فيستحضر (الحسين بن علي) و (جمال عبد الناصر) في زمن لاحق مطلق ، ويخلق بينهما نوعاً من التماهي في الصعوبة والانيات الجليلين على غرار تماهي مع السارد ، ويغشى السارد مع أبيه ، ويقع الأب مع (جمال عبد الناصر) ، ثم أخيراً يغشى السارد مع (الحسين) تماماً عضواً في الفصول الأخيرة^(٢٣١) . يعد أن هذا دليلاً لا قطع . هذا إلى جانب أن اعتماد أساء الأعلام في (كتاب التجليات) ضرب من ضرب الاستعدادات التي تمس هيكليته البناء فيه من حيث مظاهر التضمين والتركيب والتوليف بين النصص للجهة ، وطماس الواقعي - التاريخي مع التخيول - المحتمل من أحداث القصص المركبة السالفة ، وهي المظاهر التي من شأنها أن تطرح كإشكالية مركزية ضمن إشكاليات حدثات الكتابة الروائية المعاصرة ، وهي توظف أساء الأعلام وغيرها من الطرائق والقوالب لمحاورة التراث الأدبي القصصي السردى العربى العتيق وتجويده ، وتلوينه بالخطاب التاريخي والإشكالي - الشعبي والإخراقي ، والخطاب الفلسفي - الديني والتوصفي ، ثم الخطاب السياسي في جبهة الأمر لتنشيط عنصر « الإلترجم » L'idéologue . وكلها خطابات تقوم فيها أساء الأعلام - كما في (كتاب التجليات) « والزمن الموحش » لخير حيدر مثلاً - بوظائف وأدوار متعددة^(٢٣٢) ، تمتد حياتها مجرد ألقاظ تحمل على شيء من الأشياء^(٢٣٣) إلى كونها جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الذي تندرج ضمنه في القول الروائي و « القصة » . وهذا يعني أن التعامل مع أساء الأعلام دلاليًا ينبغي أن يتم على مستوى ما تمثله من إحالة ومرجع مترامين في الذاكرة والثقافة والتاريخ والجمع ، وهل مستوى الملام الذي استلقت منه في هذه المنظومة إلى الملام الذي تلبسه وترد فيه عندما تتخذ صيغة معقدة منقوطة ومزاحة قليلًا ، مادام الاسم - العلم :

« يؤكد استمرار الرمجية ، ويشغل كمؤشر لا معنى له سوى المعنى الوحيد الذي يخص به في أصله Sens rigide ، ولا يتغير في إطار

بناتة اللغة المستلجرة وعتاقه معالجها وسجلاتها منبثقة عن عتاقة السرد والبناء ، حيث إن أهم التراكيب الأسلوبية وأبرزها في (كتاب التجليات) التي تنحصر من الذاكرة الأدبية العربية القديمة ومن التراث القصصي السردى - ومنها النماذج المقلدة - تستلج هذه « اللغة » داخل تراكيب مقولبة ومعضلة على غط الصيغ الجماعية القائمة في أساليب الكتابة الأدبية العربية القديمة ، ومن هذه الزاوية يتجلى أن لجوء الكاتب إلى أوزان تكاد تكون مهجورة أو غير مستعملة على الأقل في ثم قبيل (فعلان) و (فصول) و (لفصول) ، ثم (فواصل) في (سوافصح - ص ١٢٤) و (رواحل ص ١٦٤) ، و (تفعّل) في (نككاً) و (تفرق) و (تشفقت) و (تيسيت) ، هو لجوء يفرضه سياق السرد والبناء ، ويفرضه طبيعة التناسس كالتextualité التي تمجّل من (كتاب التجليات) نصاً معارضاً لـ Texte pastichant لمدة نصوص سابقة في جميع فنون الكتابة والقول والرواية الشفوية والنص الشعبي والديني والإخراقي^(٢٣٤) . ولهذا نلتصق صيغة السؤال في كوخج « ما لأحوالك صوافصح ؟ » نيرة أسلوب « العتاب » الذي يسيطر في القطع الذي تنتمي إليه ؛ وتتلمص صيغة « الأيام الرواحل » ضمن أسلوب « الوصف » و « التمثل » الذي يفرضه الرحلة عبر الصحراء ، وما قد ينتج عنها من شعور بالأسى والحن والعتاب أليها ، وتأتى صيغة « نككأت الأفكار » لتغلى حولة العتاقة في الشعور بالرغبة والاستسلام ؛ وصيغة « عصمة الصبح » آتلة برباب ما تلتهمها من التذكّر والمزلة ومكابدات السارد الذاتية في عالم مهجور يذكر بأحواله الخرافة والحكاية ؛ وكذلك الأمر في سرايل مدخلات ، وقد أخرجتها الصيغ السابقة لما حوّل تبدل الحال وعدم الإدراك ؛ أما صيغة « توة فيها أخطى ويضل لفظا » فكافية للدلالة على مستويات معارضة نصوص « أدب الرحلات » ولغته إذ يصف السارد السبل الموردة وكأنه ماضى إلى مواجهة أخطار فرضتها القبيلة أو العشيرة للتعصير ؛ بينما تحمل بنية الصيغ المستحضرة الأخرى إلى لغة « الاحتراف » التي تستطبع أسلوب التصوف في (كتاب التجليات) .

ولجأ المؤلف أيضا إلى أساليب متفرقة أخرى لاقتل عتاقة ، منها أسلوب الحكمة والتضيق والدعاء . وتختلف للبرهنة على ذلك بعض الأمثلة النموذجية منها^(٢٣٥) :

ص (٩١) : ... صجبت لناسي وقومي ، يتصورون إذ عيزمون ، ويمزومون عندما يتصورون

ص (٩٣) : ... يتقدم ، يحمل على القوم ، يقاتل ، يرميه رجل بهم ، يخرق جانب صدره الأيمن ، يسقط صابرا مخاضا متفجرا وأبناه ... وأظفاره ! .

ص (٢٣٤) ... يسارب غلف جبروحسان ، أئت السميع العلم

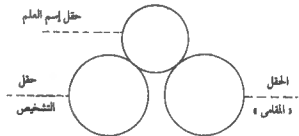
بنية الشكل في (كتاب التجليات) خاتمة واستنتاجات عامة

يمكن عَدّ ورود أساء الأعلام^(٢٣٦) في (كتاب التجليات) أحد أبرز العناصر الوظيفية الأساسية المكونة لبنية العمل الدلالية من حيث هي -

إنتاج معنى (أو معاني) هذه السيرة المركزية، بوصف الأب ورمزاً للمستضعفين الذين كثروا في عصر الحسين وفي زمن عبد الناصر^(٢٧٤) كما سيبدو في القصص المتفرعة عن القصة التوك: قصة العودة من الرحلة للتنخلة إلى العالم الآخر، وقصة العودة من السفر إلى باريس .

ويتبين من هذا الاستهلال أن كل اسم علم مركزي من هذين الاسمين سيتحرك في فضاء هذه القصص على غزوة مرجعية وطيفية وشخصية نموذجية لفترتين ومظلمتين من التاريخ العربي المعاصر والقديم — إن في النص أو في نظر المؤلف الذي يعد خلفية (كتاب التجليات) تقوم على حكي « تجربة القهر في أي زمن ونحت أي نظام »^(٢٧٥) . ومن هنا ينهض الخطاب الماجيوزغرافي للتجسدي للشخصيتين ، كما ينهض مبدأ ربط كل منها بشخصيات تتحرك في فلكها ، وهكذا يصير لكل اسم علم محوري أسماء تابعة تتعلق في انتهى الحسرة المعانة ، وتقوى شحنة التقاطع والتقابل والامتداد بين أزمنة القهر وعصوره . وإذا كانت شخصية « الأب » أيضاً تتلف عند تحويل أسماء شخصيات فعلية وحقيقية حولها لحمة هذه الأطروحة انطلاقاً من حقيقة الواقع في قصة الأب المتخيلة في النص^(٢٧٦) ، وتعيد إنتاج ارتباطها بشخصيات من عيها « الواقعي » — باستثناء استضافة أسماء شخصيات أخرى — حقيقية ، لم تتصل وترتبط على مبدأ مثل « مازن أبو خزيمة »^(٢٧٧) (ص ٩٢ في كتاب التجليات) — فإن شخصية الحسين نفسها — كاسم علم — في صميم « صنة الرواية » و« صنة الشكل » ، وذلك لأن (جمال الغيطاني) — إلى جانب استحضار شخصيات من زمانها ومعاصرها لها في ستينات القرن الأول المجري — يعيد إنتاج « قصة » (الحسين) عن طريق استنساخ ما ورد في كتب التاريخ العربي الإسلامي ، من قبيل (الكامل) لابن الأثير يصد توليد معالوية ومذبذبة كربلاء و « ثورة التوابين » عندما يورد — بعد ذكر (الحسين) حلة مرات منذ الإعلان عنه في الاستهلال ورفيقاً للتجليات (ص ٧) — على التوالي أسماء (عبد الله بن مسلم بن حنبل)^(٢٧٨) و (معاوية)^(٢٧٩) و (مسلم بن عقيل)^(٢٨٠) و (زيد بن معاوية)^(٢٨١) و (عبد الله بن زهيد)^(٢٨٢) و (هشام بن هروية)^(٢٨٣) و (زين العابدين)^(٢٨٤) و (السيدة سكينة)^(٢٨٥) و (السيدة رقية)^(٢٨٦) و (السيدة نفيسة)^(٢٨٧) ، وغيرها من أسماء الأعلام الأخرى . وإذا كانت كل هذه الأسماء ترتبط بمنظومة نسبية مرجعية هي آل البيت ، ولا تعدى حقل المقام الأول من حيث وظيفة الاسم في (كتاب التجليات) ، فلا تتجاوز مبدأ تأطير خلفية « قصة » جمال (الحسين) للمستحضرة وأجواها ، إلى حد أن المؤلف يتناول بخطية واضحة مع ما تتضمنه من وقائع وأحداث تاريخية وسياسية^(٢٨٨) ، فإن أسماء من قبيل (سليمان بن سرمد الخزاعي)^(٢٨٩) و (المسيب بن نجبة القزويني)^(٢٩٠) و (عبد الله بن سعيد بن نفيل الأزدي)^(٢٩١) و (رفاعة بن شداد البجلي)^(٢٩٢) ، وغيرها كلها تشترك في مرجع واحد هو « ثورة التوابين » ، فالأول « شهد سبيل مع علي . ثم كان من كتاب الحسين وتخلّف عنه » وخرج بعد ذلك مطلاً بانه قتل في معركة كربلاء . وكانت مقدم خمسة آلاف ، وعرّفوا بالتوابين لقومهم عن نصرة الحسين حين داهم ، وقياهم يطلب ثاره بعد مقتله^(٢٩٣) ، والثاني : « سكن الكوفة » وثم مع أهلها من التوابين في طلب دم الحسين . قتل مع سرمد في إحدى الوقائع^(٢٩٤) ، والثالث « خرج مع سرمد في نحو خمسة آلاف رجل يقال لهم « التوابين » يطلبون قتل الحسين ، وأتت إليه إمارته بعد مقتل

زمالك كما لا يتغير نسبياً في إطار العوالم المتبسرة »^(٢٩٥) ، ولكنه — ورغم ذلك — « يستدرج مجموعة من المؤلات أكثر خصوصية ومحولة من حيث الوجدانية ، من مؤلات الأساء التكرة كما يفرض ذلك الوظيفة الأدبية والشعرية لأساء الأعلام »^(٢٩٦) . وهكذا نتقل من مجال الدلالة إلى مجال التداولية La pragmatique التي ينشأ أن تراعى فيها مطابقة بعض مظاهر بناء المعنى La signification للاستعمالات المختلفة لاسم العلم ، أي أننا نتقل من « المعنى » إلى « الاستعمال » ، ومن « اللغة » إلى « المجتمع »^(٢٩٧) ، ومن علم الدلالة والتداولية إلى « الأثر بولوجيا »^(٢٩٨) ، وفي هذه الأخيرة تصبح لأساء العلم وظائف أهمها وتحديد مادية الشيء ، وتصنيفه ثم معناه^(٢٩٩) ، ويمكن عدّ وظيفة التماهي — بحسب كلود ليفي ستراوس — « الوظيفة الشرعية » لاسم — العلم^(٣٠٠) ، وهي الوظيفة التي تميل على بروز شروط فائلة هذا الاسم من حيث هو يتصل بمجموعة معين فيها على فرد ، ومن حيث هو يميز عن حابة إلى ضمان استمرار المرجع في الزمان والمكان^(٣٠١) . وينشأ من ذلك أن اسم العلم تنوزع ثلاثة مستويات أو ثلاثة حقول : الحقل « اللغوي » — أي حالة القول بالنسبة للقاتل والمجال الذي يقول فيه وفي اللحظة التي يقول فيها ، أو ما يصر عنه ego hic et nunc — ثم حقل اسم العلم ، وحقل التشخيص^(٣٠٢) ، ويمكن تصورها على الشكل التالي :



تأسيساً على هذه التصورات والمطلقات النظرية والمهيجة يبدو أن الاستهلال — المدخل في (كتاب التجليات) — يؤسس أول سند لإمكان ربط هذه الأساء بالكون الدلالي ، وذلك انطلاقاً من لياتق التداولي الذي يقيم المؤلف مع المختلر وينهجه يصد ذكر بعض أساء الأعلام التي سترد في النص عن طريق سارد وسيط لم ينفصل بعد عن هذا المؤلف ، ليحتكم فيها بعد فضاء « القصة » عن طريق التجل والاستحضار . ويتخذ هذا الاستهلال — المدخل من هذا المنظور صفة مختصر متعاقدي جمع بين « توجيهات » و « تعليمات » المؤلف الخاصة بقانون القول والكتابة والروايتين وبين أبرز أساءتين علمين^(٣٠٣) — هما (الحسين) و (جمال عبد الناصر) — وبين « الأب » ، وإذا كانت شخصية « الأب » المستحضرة قد تزرع انطباعاً بأنها أقرب ما تكون إلى إعادة إنتاج « سيرة خاتية » للمؤلف إثر وفاة والده ، كما يفترض الروائي لنصري (إبراهيم عبد المجيد)^(٣٠٤) ، فإن شخصيتي (الحسين) و (جمال عبد الناصر) مستأخذان على مانتها وطيفاً إعادة

في (كتاب التجليات)، وفي غيره من النصوص الروائية الأخرى من خلال «استطلم التراث في خلق أشكال فنية جديدة، متفرقة، تعبر عن واقعا بقوة، وشدنا بأحداث فنية لصياغة هذا الزمن المولى» (٢٨٩). ومن شأن هذا التصور أن يقرن بين المهرجانات هذا العمل الأدبي رؤى بها، وبين أهمية الشكل الروائي ووظيفته في التعبير عن رؤية للعالم.

٢ - ٣

ورغم أن (كتاب التجليات) يتخذ بنية شكل روائي سائب لا يثبت على حال، فإنه من الممكن الولوج إلى عالمه بسهولة نظراً لوضوح الاستراتيجية الفنية التي يتبناها (جمال الغيطاني) في تشييد هذا الكون وبنيت، ويتأكد هذا الوضوح منذ مدخل النص عندما تناسس أول لبنة في المولدة المركزية للخطاب «الروائي»، وهي تنشئ إلى رؤية التعبير عن تعارض بين بطل إشكالي والعالم الذي يحيط به، لصياغة هذه الرؤية للعالم، وهي رؤية تساهم فيها كل القصص المتشابهة في النص وما تحيل عليه من وقائع وأحداث، يظل السارد فيها ناطقاً باسم هذا البطل الإشكالي الذي يبدو متوزعاً منذ الوهلة الأولى بين الولوج للحض عالم وماض خاص، وبين التشكيك في الحاضر والأمل في مستقبل يتحقق. ويمكن اعتبار الموقف من «إسرائيل» و«مصر» و«فلسطين» أول مظهر في هذه الرؤية، ثم يليه بعد ذلك الموقف من «الناصرية» وإن السارد - وهو يؤسس بؤرة الحزن في رحلة متخيلة إلى الماضي البعيد والماضي القريب - يؤسس أيضاً أول تفصيل في التعبير عن رؤية للعالم، وذلك عندما يتماهى صوته مع «الصوت» الروائي للمؤلف في إلغاء حدود الفصل بين الماضي والحاضر، وقرأة التآلي من ضوء الأولة، وقرأة الأول من ضوء الثاني، يساعده في ذلك على الأساس - الموقف المعلن الذي يتخذ في (كتابات التجليات) من مقولة الزمن: إن فنياً على مستوى تدوينه في إزاليات «القصّة»، أو للسلب على مستوى الإنجاء بلا جدوى سيولته الحرفية، ورغم أن الشعور بالزمن في هذا العمل الأدبي يبدو ملغياً، فإنه يساهم في تأطير أحد مظاهر الأطروسة العامة عندما يتخذ صورة ظواهر وأحداث وأفعال تبدو أجزاءاً متفصلة تتجاور في المكان والزمان (٢٩٩)، ولكنها تتصل وتتداخل وتتبادل التأثير. ويبدأ تنصب دلالة الزمن لتفسد جزءاً لا يتجزأ من الخطاب «الايولوجي» والوحي للممكن بالتغير والتحول، وظل هذا الزمن رغم ذلك أقرب ما يكون في صلاحه إلى مجال الحلم منه إلى مجال الفعل، كما يخلو الحاضر لحظة تذكر مستمرة أزلية بالنسبة لفصّة السارد النواة بعد الرحلة المتخيلة والعودة منها وتدوينها، أو بالنسبة للقصص الثلاث المتفرعة عنها على السواء. وبمكس هذا في الصمت بنية رؤية للعالم عابثة، ولكنها متأرجحة بتجانس الجدل والتأويل، وتتصارعان في تضاعفها ومضاعفاتها: تارة تميل إلى البعد الأدبي، وتارة تميل إلى الثالث، ولا تملن عن نفسها بصراحة، بل قد تتخذ شكل رؤية ملتصقة ومركبة بحسب وظيفة شكل كل قصة وأطروحتها وتقيضها على حدة، ويصحب كل قصة وتقابلها مع القصّة الأخرى، ومن شأن هذا الالتباس والتركيب أن يؤكد إشكالية السارد - البطل الذي يظل متوزعاً بين القول بالثبات والقول بالتحويل. وهكذا يستعير (جمال الغيطاني)، لتشخيص حدة التعارض بين البطل وعالمه، البعد الأول - الثابت - عندما يخالل بين زمن (الحسين) وعصر (جمال عبد

سليمان بن صرد، والحسيب بن نجبة» (٣٩٩). ومن شأن هذا الارتباط الوظيفي بين هذه الأسس - من خلال ارتباطها مرجعياً بحركة سياسية لا تقل أهمية من حركة «الخوارج» ومواقفها - أن تضمننا إزاء قضية «صناعة الشكل» في (كتاب التجليات) وهي تتماهى مع الحدث السياسي والخبر التاريخي، ذلك أن احتواء «قصّة» (جمال عبد الناصر) لهذه الحركة تجعل من تضمينها جزءاً من استراتيجية الخطاب الذي يقيمه المؤلف بصدده (الحسين) و (عبد الناصر) ومثاليها، وجزءاً من الرسالة التي نجدها في (موقف الشدة) بعد ظهور (عبد الناصر) المنتظر في زمن لاحق ولا يجد من يؤازره كما أزره «الترايون» و (الحسين) وطلابوا بلده، وهنا يمكن الانتظام من «مرجع» أساء الإعلام إلى «التشخيص» La representation بمفهومه الروائي في «قصّة» حرب (عبد الناصر) مع العدو، وبمفهومه الدلالي العيصي في التوظيف، أي الانتقال إلى «التأويل» و«عز زمن» (عبد الناصر) كمصدر (الحسين)، وذلك ما يؤكد السارد ما يؤكد كرون (كتاب التجليات) المتخيل، عندما يتعلق الأمر بشحن الأطروحات الرئيسية بمبادئ «الواقع» السياسي للملح الذي يقوم على خلق الحريات والاعتقال والتعليق (٢٩٧) الذي يتخذ (جمال الغيطاني) معنية «القصّة» (الزيف) بركات عندما يتحدث عن «البياسمين» وملاصقتهم الناس في عصر الملائك على غرار ما يفعل (معاوية) وهو يرسل إلى المدينة صوته وأوصاه، صبح كل يوم يرسل وإلى المدينة تقريراً إلى دمشق به حركات الحسين، معاوية لا يكتفي بذلك، بل يولد واحداً من عتاة شرطه السريين، يستعصى خروج الحسين ويحمله، تردده على المسجون، مجاورته لغير جلد المصطفى، ترققه في الطرقات، حمله إلى الناس، عطفه على القراء، والفرياء، والضيعة، والذين نأت بهم الأحوال من أوطانهم، أوفد معاوية شرطياً سرياً آخر من أصل رومي، وشرطياً سرياً ثالثاً، ورابعاً، وخامساً، كل منهم مجهول الآخر، لا يرى أن هناك من يقوم بنفس عمله في اللحظة ذاتها» (ص ١١٩)، وبذلك تكون شخصية (الحسين) تشخيصياً وعل مستوى عالم (كتاب التجليات) هي التفتيش والمراقبة - على منظور المؤلف - لشخصية (معاوية) كطريق إلى المعاملة للنسأ على أساس أن السارد وهو يتخذ منه قليلاً ومرشداً له يهد الطريق لاكتشاف «حقائق» الغيب (١)، سيهتدي بواسطته - إلى رؤية جدلية تقوّمها: «أن الانشلاء تبدل» ود أن الأسوأ قد يتغير إلى الأحسن، كما يتبدل الأفضل إلى الأبد، وألا كان التغير والتبدل في الأصل» (ص ١٢٥)، وتتخذ هذه الرؤية صفة وثوقية لا تقف عند حدود الجوارية، التي يعدها السارد مع (الحسين) في هذا الخطاب، وإنما تتعداهما للخوض في الزمن الحضري وفق توجهات أخرى نستشفها من تجلّويف النص، وتفتقر بحمولة قراءة التراث السياسي العربي القديم، واستخلاص دروس منه كما يتصوره السارد - ومعهم المؤلف - عندما يقدم (الحسين) مثلاً وهو يفكر في قراء الدنيا الذين يفهمهم ولا يفهمهم، وهم كثر» (ص ١٢٤)، ويقدم (مسلم بن عثيل) وهو يرتد في قتل (عبد الله بن زياد) يليما من (هات بن عروة) (ص ١٢٥)، ويقدم مذنبه (كربلاء) في صنيعة حرب جدلية (ابتداء من موقف الظلم - ص ١٨١)، وكلها مستويات ومظاهر استيعابية تندمج ضمن تصور وتقريب المفهم بصدده الربط بين الكتابة الأدبية الروائية، وبين «قراءة التراث» كما يصدر ذلك (جمال الغيطاني)

أنتمى إلى جبل يطلق عليه اسمك ، وأبشك مرارا ولكن ليس هن قرب ، فلم يكن لى أن يحلم بملكك ، تأثرت بكملك وطربت للأخلاق التي ذكرتك ، أنت باقى ، وإن تكن هنا فهذا سوء فهم ، أنت لم يقض عليك خنسا وإن حاولوا إيهامك بعد موتك ، لم يقض عليك مرتشيا وإن مرصوا بما يشوه سيرتك ... نحن لم نصنعهم ، صحيح أنك الآن أماني ، لكن اعلمني ليس الأمر يدي ، إني لأؤذي واجيبك وظيفتي ، لا تنس أنني حلت بينك وبينهم ... السليين ضربوك لم يسموا حنك ، اسمك لم يترك منذ زمن بعيد ، صورك لم تنشر ، فأنا حلت ، كنت مصدرا للتشديد وأنت في تبرك ، ولا تنس أنني حشمتهم حنك ، لا تنس أنك في زمن غير زمانك ... عبد الناصر ، لماذا قدمت ؟ لماذا ... ؟ .

ولا تقل نيرة التشديد التي يقترها السارد بالشعب قوة من التيرة السابقة حين يجمل (جمال عبد الناصر) لا يرى ولا هو . (ص ١٣) ، عندما يكون في مركب ، ويجعله أيضا في مقام الحسين (ص ١٤٤) ، و « بطلا » تاريخيا ، وقد بقي السد العالي الذي من أجله يحاكم (ص ١٥٩) و « جده مليا لنداء السليين لا حول لهم ولا سند » (ص ١٦٦) ، و « أنصيف الضعيف من القوى والفقير من الغنى » (ص ١٤٧) ، وهي النيرة التي تقودنا في النهاية إلى إقامة المعادلة الأخرى التي تحرك مضامين هذا الخطاب المتأنيب عن « الناصرية » هل ضوء المقابلة بين (الحسين) و (معاوية) وبين (جمال عبد الناصر) و (السادات) ، بخاصة أن السارد يجمل (جمال عبد الناصر) بجمه البلد لأنه « عمى بآل البيت » (ص ١٦٦) ، ويشترن بهذا أيضا ارتباط « الآب » بـ (الحسين) من وجهة نظر الحس الشئشي الذي يجعله لا يفرق بين الولاء لكلهما على السواء ، ويدفع به إلى الخروج مع (جمال عبد الناصر) إلى (كربلاء) : الحرب مع إسرائيل) مؤازرة (الحسين) ، وتطوّر هذه المعادلة بعد و « إيديولوجي » جد متميز بتأنيب مقولة « التقد الذاني » عندما يجمل (عبد الناصر) يشترن لآلآب بأنه لم « تبعه إلا للة » (ص ٢٥٠) ورغم أن « الآب » - بوصفه رمزا لهذا الحس الشئشي - يقول بأن « اللة أول حد الكتفة » (الصلحة نفسها) ، فإنه لا يترنق إلى حد الطرح الجملد لسألة الناصرية بوصفها عيلة سياسية - لوجية ، فيرة سبب الطفل إلى صعوبة الزمن ، أما السارد فيعبر من وجهة نظر شائعة عندما يقرن بين أفوها وتولى السادات : « تركت لنا خليفة السوء » ، أنت الذي اخترته ، خيلتلك هو الذي قوض عهلك » (ص ٢٥١) . ومن هذا الشخص الذي يتم لشخصية (جمال عبد الناصر) من حيث هو هذا تاريخي - قومي - سياسي ، يكاد يرتفع ليعبر بطلا روحيا - دينيا على غرار (الحسين) ، هو الذي يجعلنا نقاسم بالقول (إن (كتاب التجليات يطلمح إلى تشيد خطاب مايجورفراق « مادام يستل من هذا الجنس الأسى الحقن الرظيفة و التعليمية » و « التنويرية » و « التمجيلية » ، كما عبر عن ذلك (ميشال موسيرتو) (ص ٣٠٦) ، ويستلهم حياة كل من (الحسين) و (جمال عبد الناصر) كبطلين روحين من وجهة نظر « الحس الشئشي » ، مع تقصى واستقصاء ما هو « فوجي » و « Exempleire » بطريقة تقليدية لجمل حياتها عبارة عن « شيم » و « معجزات » (ص ٣٠٥) ، بل إن (كتاب التجليات) فوق ذلك يمزج كما يبدو بين تقليس سرية (جمال عبد الناصر) بوصفه بطلا ، وسرية (الحسين) بوصفه إلهما . وفي هذا الترحج عناصر

الناصر ، ويجعل منها كزوين متطابقين ، يكرر ثنائها الأول على عرار تكرر مقولة الزمن في مجلوب « الفصة » ، والقول بثنائية هذا الزمن المغلق الذي يتنقل كتلة واحدة وقصة واحدة . لكنه يلجا إلى البعد الثالث - التحول - عندما يجمل ظهور (جمال عبد الناصر) و « رجعة » هي وليدة الثبات الذي سبق / يسبق التغيير ، وإن كانت عناصر كبح هذا التحول تظل هي الثباتية من خلال استمرار الزحف الإسرائيلي على مصر إثر معاهدة (مسكرو داود) ، واستمرار « قصة » غلج (جمال عبد الناصر) في زمن لاحق خدم الثبات ، ويتنقل بهذه الرؤية من « الشعب » في وجدانه ومقدماته ، بعد أن كان الزحف الإسرائيلي هو السبب في تحقيق وعى السارد - البطل يزمنه الفعل ، فيدفع به إلى الرحلة والتجمل ، كما تقترن بها أيضا جدلية التماثل بين عناصر « فشل » و « فشل » و « فشل » (جمال عبد الناصر) في موقعها من « المستعصين » و « الحريين » (كربلاء) أو « الحرب » (ص ٢٧) وبهذا (حرب أكتوبر) : في الطرف الأول يكون جند (الحسين) من « التوابين » و « المشيئين » لأن البيت في مواجهة آل أمية ، وفي الطرف الثاني جند (جمال عبد الناصر) هم شهداء سينا ومازن أبو غزالة ، وابن لياس (ص ٣٠) ، ومحمد حيد ، وأحد عرابي وآب السارد - رمزاً للطبقه المستوحدة - وهم قلة لا يتجاوز صلحهم سبعين (ص ٣١١) - ويواجههم أصحوب وحلفاء من « خلف عبد الناصر في حكم مصر - لعنة الله - أفيل فيقي في الخلف جينا كعهده في عصره ، يغير ويدفع بغيره ليتقد ، وفي الوقت الملام يتغير يتسه . كان في هذه آلاف من الجند ، و « عدم الاحتكارات الأخرية » ، جند يرتدون (زرق) الحرب في زمن ابن معاوية قتال الحسين ، وجند يرتدون الزرق الحفي للموساد ومقاتلين من قبة الانتشار السريع الأمريكية ، ومرتزة مجهول الهوية ، وأرباب بونك ، وأصحاب شركات المياه الغازية ، ومطاولين ، ومساجرة ، ونجار آلات و (مرنحاي جور) و (الغميز لأزروهم في ذلك (ج . فوستر دالاس) و (مرنحاي جور) و (الغميز هنري) - هنري كينسبرج - و (جيمي كارتر) و (ألكسندر هيج) و (رافائيل ليمان) و (أرييل شارون) و (رونالد ريغان) (ص ٣١٢) ، ويشاد ما يتطامن هذا الضخم الضليل الحرب أية مؤجلة يفرضها (جمال عبد الناصر) في زمن لاحق بعد و « رجعة » - « لة كجوم مللفة نيرة سحر من انعدام التوازن والتكافؤ في هذه الحرب - على عكس ما تقول به تعاليم الإيديولوجية العربية الإسلامية حول « الفتة الصغيرة » التي غلبت « الفتة الكبيرة » - بقدر ما يطلمح (جمال الغيطان) إلى التغيير من « وجهة نظر » خاصة ردا على موجة الانتقاد التي تعرضت / تعرضت لها « الناصرية » كصلب أوتار سياسي ، وهذا ما يشكل أول ملمح في المنظومة الأطروحية التي تغلف (كتاب التجليات) . ويشار (الغيطان) لذلك صيغة سرورية يستعيرها من دنيا « الحكاية الشعبية » فيقدم (جمال عبد الناصر) في شكل بطل شئشي يعود وتظهر من جديد استمراراً لارتقته « القومية » السابقة التي انقضا في حياته الأولى ، ويتخذ طريقة « الدعوة السرية » لجمع أنصاره قبل خوض الحرب الحاسمة في النهاية ، وهكذا يذكر السارد بتأنيبه الفتاة ونجده للاستعمار (ص ١٦٠) ، ويذكر بشرة الضباط الأحرار (نفس الصفحة) قبل أن يلجا إلى نيرة تمجيدية للناصرية على لسان الضابط المكلف بحراسته بعد ظهوره في الزمن الطويل واعتقاله : (ص ١٤٣ / ١٤٤) : « .. تعرف أنني أدركت إلهامك ، إني

(كتاب التجليات) يحكم أن هذا الجانب قد يبعثنا حتماً عن صفة الشكل، فيها، إلا أن ما يبرر الأحكام إليها هو أن الشكل ذاته في هذا العمل يصير أطروحة مادامت هذه الأخيرة هي جزء لا يتجزأ من الرؤية للعالم في هذا العمل الأدبي، ويؤكد هذا التماسك بين هذه المستويات كونه - (كتاب التجليات) - يستحضر «بنية تلقين» Structure d'apprentissage عندما يبين مرحلة النص على أساس البحث والسؤال ثم الوصول إلى الحقيقة - كما يبين في الفصل الأول في الشكل الأول - ومن ثم ينتقل من «الجهل» إلى «المعرفة» عبر القصة - النواة والقصص المتفرعة عنها، ويقرن ذلك بنظام خاص للدلالة من حيث تنظيم هذه القصص باللفظ والأساليب والأصوات الإيديولوجية المختلفة، واستدراج الاسم - العلم لتقوية هذه البنية التلقينية التي يظل البطل فيها - بوصفه سارداً - عاملاً وحيداً - أي موضوعاً ومتقبلًا في الوقت نفسه^(٣٨)، لأنه هو الذي يتحرك في العالم، ويستفيد من المعرفة قبل أن يلقاها للمتقبل من جهة، ثم لأنه - من جهة ثانية - يبدو كأنه يمثل نسقاً أعلى super système حيث الإيديولوجيا^(٣٩) في الفصل والتمييز وعقد التقابل والتماثل بين للوصف الشيء «افتراضاً متجاوزاً»، وبين الناصرية بوصفها فكراً شعبياً في الدرجة الأولى، وبين تشيع الشعب أو تناصره - من الناصرية - في الدرجة الثانية، وذلك إذا اعتبرنا «الأب» مثلاً هذا المتفصل للزودج، هذا بالإضافة إلى وجود تقابل أساسي يبلّغ هذه السمات الأطروحية بين القيم «التقليدية» والقيم «التلقينية» الجديدة «التي تلت خلعها كل من تجربة الحركة الشيوعية وتجربة الناصرية، وبين القيم «التقليدية» التي ينبغي أن يتبدى إليها المتقبل وبالتعلم» و «التلقين»، ويمكن استخلاصها من كلتا التجريبتين في الدفاع والناصرية والتأييد والتضحية والمواجهة والبطولة وغيرها، واعتبارها في النهاية قيماً وزائفة و «زائفة» تكون سبباً في احتدام التنازع مع العالم لدى السارد - البطل، ومن ثم يتجه لبحث من قيم «أصلية» حقيقية في «عالم آخر» فالسارد عندما يختار الرحلة ثم العودة - يلعباز من المؤلف وتبنيير القصدي - إلى /من الماضي - الحاضر، والحاضر - المستقبل عن طريق التجلّي يسمى إلى نشدان هذه القيم «الثالية» الضالعة في عالم الخلل، وهو يفسح تحت المحك مدى صلاحية الموقف والثبات على المبدأ إن بالنسبة للقيادة والزراعة السياسية - وشخصها (الحسين) وهو يصمد للفنك في (كربلاء)، و (عبد الناصر) وهو يواجه أصحاب السادات في رجعت الثانية، ومن هنا يتخذ صفة امتداد لفكرة «المهدي المنتظر» لدى أتباعه ولا شك - أو بالنسبة للسارد - الأمة والشعب مثليين في زعامة ثورة «الوهابيين» وأنصار (عبد الناصر) في حربه، ابتداء من أبيه الذي أوى إليه، حتى (عراي) و (مازن أبو خزالة). ويعكس هذا التوجه نوعاً من الميل إلى المونولوجية عندما يتدخل النسق السردى والنسق الإيديولوجي في (كتاب التجليات)، ويميران عن «وجهة نظر» المؤلف في تبرة ذمة «الناصرية» وعماكتها في الآن نفسه. وهو يعتمد سارداً يعلم كل شيء ويتكلم بصوت الحقيقة كما يقول سوزان رويين سليمان^(٤٠). وتتأكد هذه المونولوجية، عندما نأخذ بعين الاعتبار طبيعة «الصوت الروائي» الذي يميزنا في هذا العمل الأدبي بالأفعال والشخصيات والظروف، انطلاقاً من الميثاق الشكل الذي يحتويه النص وهو يقرن بالمتقبل - كما فسلفنا: في الوصف والتحليل - ويلجأ

لماجورغرافيا بومروش، فحياة (جمال) بوصفه بطلاً في «قبر» أو «ضريح» حاضرة حضروا قويا، و «ملية طافحة» على غرار حياة الأبطال المحميين والدينيين الذين يكونون في هذه الأضرحة والقبور أقوى وأكثر إشهاداً من أي قبل، مكشوفين بلجلد الجليد الذي خلعتهم عليهم الألهة... وعندما يتخرجون من غيهم ليكشفوا عن أنفسهم للأحياء، فإن ظهورهم يهر^(٤١). أما ماجيل (كتاب التجليات) عملاً أدبياً ذا أطروحة (أو أطروحات) فامر يستدعي الفوص في مكوناته الدالية، وربطها بالمرسلة والخطاب الإيديولوجي في النص وما تحيل عليه من مراجع متباينة في القول والكتابة الروائين و «اللغات» و «الأصوات» والفائقة في صلب الخطاب. ولعل أبسط مدخل للقول بوجوه «أطروحة» ما، هو مراعاة جانب «الواقعية» فيها من حيث التمثل مع وقائع وأحداث فعلية تدهم «الواقعي» فيها رغم احتفاظ المؤلف بشخصيات «حقيقية» وغير «مزودة» - إلى جانب مراعاة «التعاليم» التي تسعى إلى البرهة عليها من خلال تبنى موقف الدفاع عن «الناصرية» نسبياً بوصفها عقيدة أو مذهباً سياسياً مادامت الرواية الأطروحة تقوم على هذا الأساس^(٤٢). وتتأكد أطروحية (كتاب التجليات) من هذا المنظور عندما نرسل ظهورها (سنة ١٩٨٢) بمرحلة الجدل والسيجال بين المثقفين حول «الناصرية» بمصر ودخول مصر في العالم الحر، سلباً وإيجاباً. ورغم أنها لا تصوغ هذه الأطروحة الممكنة بصريح العبارة، فإن هناك سمات تميز عن الفراضها والتعرف عليها، وفي مقدمتها وقوف السارد شامداً لإثبات ثبوتة ذمة «الناصرية» من أخطائها «الوطنية» وموقفها من الجماهير الشعبية، والقول بأنها - من خلال مواقف (جمال عبد الناصر) - حاولت على الأقل صيانة استقلال مصر، وما عودة (جمال) ودعوته إلى إزالة العلم الإسرائيلي وطرد ممثل الكيان الصهيوني لا دليل على عدم «الوطنية» و (١٨). ثم لسمات «الواقعية»^(٤٣). ومن خلال ذلك يتضح أن السارد - وهو يلون بؤرة الحكمي بنية تنويرية حول (الحسين) و (عبد الناصر) - يشيد عكياً تعليمياً في ربط «الناصرية» بوصفها المحل، وربط ذلك بالصراع والواقع الاجتماعي، وفي جعل فشل عبد الناصر في حربه المتخيلة مع العدو مرتباً عن عدم الوعي بالواقع الذي ظهر فيه هو وظهرت فيه ثورة «الضباط الأحرار»، بالإضافة إلى تكاليف تحالفات خارجية أخرى في المنطقة، وإهمال الفاعلية الشعبية بوصفها قوة فاعلة في الصراع رغم المزاورة الصريحة لهذه الثورة في حياة (جمال) الأولى. ولعل تقصين المكون السردى من خلال قصة تجلّي «الأب» من شأنه أن يؤكد واقع الشعب وحقيقة «الناصرية»؛ وذلك أن السارد حين يميل على هذا المكون ويعتريه بطبيعة صلاته الإنتاج العشوائية - الإقطاعية البدوية في الريف المصري، واستيلاء الأعمام على أرض الأب ومصرته هذا الأخير إلى القاهرة، وغيرها من المظاهر «الاجتماعية» الأخرى، يجعل من الواقع المصري المحل سبباً في فشل الناصرية في عهدنا الأول. ويكثل هذا الملحم المظهر الثاني لخطاب السارد الذي يصوغ أطروحته بصدد الناصرية بشكل مزودج يتمتص بطنين الشعب تجاه الناصرية، والعكس، هذا إلى جانب احتفاظ هذا الخطاب بعناصر الشكل الأولى من خلال الترجمة الثانية.

لقد كان من الممكن عدم الخوض في جوانب «الأطروحة» في

إلى الأدب وحده، كما لو كان هذا الأخير يمتلك مقدماً الأسرار والصعيق التي تسمح وحدها في عموديتها أن تلحق عليه، وعلى ما يكتب حقيقة كتاب (٣١٩) .

إن (كتاب التجليات) - من خلال هذا الطرح - يجعل حل أسئلة منهجية ونظرية - تقنية - لا تقف عند حدود الفن الروائي لدى (الغيطاني) وحده، وإنما تتعداه إلى الفن الروائي العربي عامة، خاصة وأن نموذجاً من قبيل هذا الإنجاز من شأنه أن يعيد مسألة «التجريب» من حيث هو موقف معرفي - تقني من اللغات والأخر بصدد نظرية الرواية لا من جهة كونها إنتاجاً - فحسب - يرتبط في نشأته بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية والفكرية، وإنما بوصفها إنتاجاً - كذلك - لتصوص متعددة ترفض أن تستجيب للتصنيف والنمذجة التقليديين للأدب الروائي، ولاتلتصق بما دون والرواية وحولها، كما نجد عند (جابر حيدر) و(هاني الرامحي) و(إميل حبيبي) و(مؤنس الرزاز) و(صنع الله إبراهيم) و(يوسف القعيد) و(جمال الغيطاني) وغيرهم - وهذا يعني أن مسألة تجريب الرواية في العالم العربي قد أصبحت ذات خصوصية متميزة تضاف إلى جملة الإشكاليات المطروحة حولها، ولا تقف عند حدود التحليل السوسولوجي والروايات للعالم وغيرها، بل تتعدى ذلك إلى البنى المورفولوجية في التركيب والسرود واللغة (اللفظ) والأسلوب (الأساليبي)، ثم إلى علاقة «إيديولوجية» التجريب بالبنى الذهنية المشتركة لدى جيل رواد الرواية العربية الجليدية عندما يفترون بين اعتماد الشكل بوصفه رؤية للعالم، وبين محاولة التقضايا المطروحة بصدد نظرية الأجسام وضعية الأدب الروائي - ومن قبيل ذلك ما يطرح (كتاب التجليات) وهو يستقدم مناهج عقلية في السرود للتعبير عن رؤية تكاد تكون «مأساوية» عندما يقتصر السارد شخصية بطل إشكالي مأزوم يعيش تمارضاً بين عالمين، ويبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم آخر غير عالمه الأرضي، لكنه - رغم هذا التمارض - يحتفظ في وعيه المأساوي بروائه لهذا العالم الأسري من طريق «التجربة» والحلم». وعلى عكس رواية الأسرة *Le roman familial* يبقى روبا لأبيه وأمه وعين إلى مناضبه من خلال إعادة إنتاج المكون السرد ذاتي رغم أنه يعيش أزمنة الحداثة (٣٢٠)، ويسعى إلى تجاوز غيبه الأمل التي من قبل يكلمها بها، هو جيل «الناصرة» الذي سمي السارد باسم زعيمها المكون السرد ذاتي (٣٢١)، بل إنه - السارد - حين يجد نفسه محاصراً باعتقادات قد انتهت ولم تعد صالحة يلجأ إلى عالم أكثر دناعة وصفاء في نظره كى يلمح - ويقودنا هذا الملصق من جديد إلى طبيعة الجنس الأدبي الذي من الممكن أن يحاوره نص التجليات وهو يستمر المكون السرد ذاتي وقيمة الأب، ويخلق نفس الملاحظة التي نجدها بين الأب وابنه في رواية الأسرة أو في الرواية الاجتماعية والنفسية وفي «الرواية السريية» ورواية الأخلاق والمعاداة» كما تحدثت عن الأولى (مارلوت روبير) (٣٢٢) وعن البقية (ميكائيل باخيتين) (٣٢٣)، وبخاصة من المؤلف - وهو يكتب (كتاب التجليات) - كان يقصد إلى عدم إلقاء أي (٣٢٤). ومن هنا كانت قصة تحمل الأب تهدف إلى تحقيق التماهي ليس فقط معه - كما يتبين في النص - وإنما مع «الناصرة» أيضاً يوسف (جمال عبد الناصر) أبا روحياً للجيل الذي ينتمي إليه، وكأنه يظهر ويظهر من حياته كل العناصر المخزية غير المرغوب فيها.

إلى تقنية الكشف عن عناصر الكتابة وأرجيتها التي ترتدبها وهي تراوح بين الأشكال الفنية المتغيرة ومعارضتها، وبين الواقعي والتحصيل والمحتمل - ويختلج الشكل في (كتاب التجليات) من هذا المنظور معمارية تعبر عن هذه العناصر والمتنوعات متداخلة عندما يتجه المؤلف إلى التوصل بنسق عتيق استيعابياً في السرود واللغة والتركيب والأسلوب يعارض فيه أشكالاً كيسة وهجينة، ويخلق نمطاً متفرداً وهو يتناسل - من حيث بنية الجنس الأدبي المنزوع - مع تصوص سابقة له تشده إلى التنازع والمجتمع والثقافة والحضارة والإنسان العربي - وهذا يعني أن المؤلف يريد أن يؤكد أطروحه العامة في أن الماضي يتكرر في الحاضر، ويتصور المستقبل - عن طريق التجلي - نسخة طبق الأصل لها معاً، وهذا يعود (كتاب التجليات) - بوصفه نصاً «سردياً» إلى أصول أولى ويعيد إنتاج صيغها الحكائية - الشعبية والحرفية، وبنائها الأسلوبية في السيرة الذاتية والتاريخية وغيرها، مما يجعل نص (كتاب التجليات) يعرف سيرورة من التحويل والتبدل في كل لحظة من لحظات إنتاجه. ومن شأن هذه السمة أن تجعل الشكل لدى (الغيطاني) من خلال عمله هذا يحقق بالفعل استراتيجية التجريب لديه - وهو يرى أن خلق الأشكال الفنية الجليدية ينبغي أن يتم عبر العودة إلى النماذج العديدة في التراث العربي في كتب المؤرخين وكتب الخطط والسمر والتنجيم، وكتب الأخرويات التي تقسم عمل ما سيحدث في العالم الآخر، وكتب العجائب وأسلوب المصنوعة (٣٢٥)، وهي الخلفية والنظرية التي تؤثر كتابة ونماذج (الغيطاني) بخاصة في ملصق «الأجزاء المتصلة» في أسفار التاريخ العربي، والتي تحاول تسجيل الزمن الذي شهد خلق العالم (٣٢٦).

٣ - ٣

ورغم احتياج المؤلف - من حيث الشكل - إلى ما يمكن أن نتعنه مع جوليا كريستيفا J. Kristeva. يتحول «الأقوال» التي يجتزئ إليها النص في شكل «كل»، فيفتتح «الإدولوج» بوصفه تناسلاً على مستوى البنية التركيبية (٣٢٧)، ورؤية إلى العالم، في «اختياره» نبرة أسلوبية عتيقة تعبر عن حقيقة «التجربة»، فإن نص (كتاب التجليات) يحاور أيضاً مظاهر تقنية الكتابة الروائية الحديثة عندما يعتمد عناصر الحكى المعاصرة كالضمين (٣٢٨) وتعدد السارد في تارة (٣٢٩)؛ والتكبير والإطلاق (٣٣٠)، وهو كثير قد سميت الإشارة إليه أثناء تحليل بنية القصة والخطاب، ثم تقنية الحذف والمحو (٣٣١). وهكذا يخلق على استراتيجية الشكل ما يثار حالياً في مجال النقد الشعري ونظرية الأجسام الأدبية حول طبيعة الجنس الأدبي في عدم الاستقرار والتهبات والاستنساخ والمعارضة والمحاكاة والمداورة والتحوير، كما يطرحها (موريس بلاتش) و(تودوروف) و(جنيت)؛ وهي المسألة النظرية التي تجعلنا نتساءل بصدد (كتاب التجليات) - كما تسائل تودوروف: «هل من حقنا أن نطرح للثقافة جنساً من الأجناس الأدبية دون أن نكون قد درسنا (أو قرأنا على الأقل) كل الأعمال الأدبية التي تكونه» (٣٣٢) وهل (الامكان القول إن (كتاب التجليات) يحقق ما قاله (موريس بلاتش): «وحده الكتاب الذي يم - الكتاب كما هو بعيداً عن الأجسام، ويخرج السجلات من نثر وشعر ورواية وأدب شهادة التي يرفض أن يتدرج معها، ويتركز قدرتها في أن تحدد له مكانه وشكله. إن كل كتاب لم يعد ينتمي إلى جنس ما - فهو يعود في أصله

ومن نبرة إلى أخرى ؛ ملامت « اللغة - كما يقول الغيطاني - حالة مرتبطة بالعمل الفني نفسه ، متغيرة من عمل إلى آخر ، ولا يوجد أسلوب ثابت (٣٣٧) » ، ومادام كل عمل أدبي ويغير مجموع الحدود ، وكل نموذج يغير النوع (٣٣٨) » ، وكل نص يكشف عن خصائص له مشتركة مع مجموع النصوص الأدبية ، أو مع أحد المجموعات التحية للأدب (أي ما يطلق عليه بالتحديد الجنس الأدبي) (٣٣٨) .

إن (كتاب التجليات) يمكن أن يكون كل شيء مادامت « ترميمية » بنيتها المورفولوجية الشكلية التي يشيخ منها غنحه طابعه للفتح ؛ فهو يتغلف بالهولة عندما يشرح نبرته المتأشوية ، ويتوزع نحو التماثل والتسامي عندما يمحضه من المطلق ، ويظل واقفيا عندما ينشد نحو تبعاته الاجتماعية التي يتحرك فيها معتمدا على الاستدكار ، ويمنح نحو المعجاني وهو يمحض وترجيبته في البحث عن المعرفة ويتفلسف ويحققن الأمور (٣٣٩) . وهو في هذا كله ينتقل من ولغة إلى ولغة ،

المواش

- (٦) (كتاب التجليات) - م.م - ص (٦) .
 (٧) يلي هذا المقطع السابق المشهود به ما يؤكد بعض المؤلفين من نوع من الصالح بين وبين السارد : « ... ولجدة عند سامة يقرر لها الفجر ، صاح بي الحاف الحفي .. بأجل ، ص (٦) .
 (٨) هناك عدة أمثلة ، ونكتني بعضها فقط كقول :
 ص ٤١ : « ... أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، فأريت بكل ، لم تتأجل الجبهة ... » .
 ص ٥٢ : « إلى مسلم إليك ذات ... » .
 ص ٧٧ : « ... رأيت نفسي ، وكنت أدري أنني الوافق في مجال دأبي ، رأيت ما فرقت وما نجت ... » .
 ص ٩٥ : « ... لثت بجيب لي كته فجعل حتى بالنظر إلى حبة لا ألدل على تحديما ... » .
 ص ١٧٧ : « ... صرت بصرا ... » .
 (٩) موقف النجم (ص : ١٧٧/١٧٦) - موقف الشدة (٢٨٠/٢٧٤) - موقف الجمع (٣١٧/٣١١) .
 (١٠) هناك أمثلة كثيرة ، منها :
 ص ٢٢ : « ... ولتها أقدم ل أرما ... » .
 ص ٢٤ : « ... جبهة رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجهه الله ... » .
 ص ٥٩ : « وفيها إلهة بالرحيل إلى العالم الآخر لمخالبة الموق ... » .
 ص ٦٧ : « ذات الحجر الذي حدثني عن موضعه ... بينا الحجر يكرر برتابة : « توسدن أورك » .

- (١) جمال الغيطاني - دار الوحدة للطباعة والنشر - الطبعة الأولى - ١٩٨٣ - ٣١٢ صفحة من الحجم المتوسط - قياس ١٤×١٩,٥ - بيروت .
 (٢) باستثناء (الزيت بركات) و (واقع حارة الزعفران) ونصوص أخرى قليلة ألحقت بها حصة « رواية » فإن أغلب كتابات (الغيطاني) تأخذ غالبية من هذه القافية ، بل إن بعضها يعلن على أنه « كتاب » (أوراق شاب عاش منذ ألف عام - ص : ٦ - دار المسيرة - ١٩٨٠) ، وهذا ما يستدعي التوقف - عند نهاية التحليل - عند هذا المصعب القليل بما طرعه وطرحة النقد والشعر ، المعاصر بمسألة الجنس الأدبي وهوية الكتاب ، خاصة وأن (كتاب التجليات) بدوره يثير ذلك وقد جاء غفلا من هذه المعزلة الموجهة .
 (٣) من النصوص السردية المطولة التي يمكن اعتقادها في استجداء عناصر الاستدخار كتاب (حفظ الغيطاني) - دار للمسيرة - ١٩٨١ - ٤٩٩ صفحة ، وفيه نثر على حضور نبرة الكتب التاريخية العربية التقليدية لأسلوب كتاب (البيان المغرب) لابن خلدون للتراشي أو (مروج الذهب للمعمرى) .
 (٤) من العناصر المكونة لصناعة الشكل في (كتاب التجليات) وإثرها عناصر الكشف عن لعبة الكتابة عنصر التركيز على الحقل وعلى « الوظيفية الإلهامية » كما عند جاكسون - اللذين يبين عليهما (الغيطاني) ميثاق القراءة والكتابة ابتداء من صفحة (٨١) : « فتأمل » حيث يتم التأكيد على التواصل ، وسواء ذكر ذلك بالتفصيل فيها بعد .
 (٥) خطاب الرواية - وفي كتابه - منشورات - ١٩٨٠ - انظر للمقدمة من ص (٢١) إلى ص (٣٤) .

- (٦٠) .. رأيت في بيت وجبل أتر من القلابة ، ولم أعرف درجة قربانيه ، ولم لم لحظة انتقله من بيت السقاء ، هذا الرجل المخصص في جنى ثمار التوتيل ، رأيت أن يربط خصره بجعل ، يستأن الجلود ، ويخطف البلع ، في الليل يردد فوق فرش من القش ، في الليل يمشي في الليل يتكلم .. في بيت الرجل لم يمشي إلى برامه ، كان للرجل أولاد معدودين لم يتركوا إلى حاله .. ثم رأيت يمشي في ملكية الطحين ، يصي الأجرولة بالذئق ، رأيت يلتقط دودة القطن والشمس شديدة الحرارة ، رأيت يسرق قطيع ماعز يقوده بالهذبة العذبة .. (١٣٢) ص (١٣٣) .
- (٦١) .. تتبدل لنفسى طرى خروج إلى من البلدة ، من قريته ، من موضعه الأول وأهله الأولى ، يمشي مع مثل له في العمر اسمه صبر ، يسميان بالهذبة الجسر ، يرى إلى ظهوره للحيوت ، يردد دينا ويستقبل دنيا .. (١٣٧) ص (١٣٨) .
- .. رأيت أن يدمع عند الجسر .. في ليلة طلت الفكرة في رأسه نخشها وأربف خيفة دنيا ، شجبه وقوى قلبه رجل طيب اسمه محمد علي ص (١٦٨) .
- (٦٢) ص (١٦٩) .. عرفت أن في شاق بالذينا حي بدت له حيناً أصيق من وقب أيرة .. ص (١٧٠) .
- (٦٣) ص (١٧١) ص (١٧٢) .. يستعمل « سيفوف الحرف من الحرف » سيفوف الكلم ، وسيفوف القرآن والأحاديث والتعاليم ، سيفوف الكتب ، ويطلقه « سيفوف الدنيا » فالجمل عامه .
- (٦٤) ص (١٧٣) : « عدت إلى أبي ، خففت حوله وهو يركب مع صاحبه حربة بضاعة في قطار بطي » يتجه إلى دمصر .
- (٦٥) ص ١٧٧ : .. رأيت طاروا لا يجد إلى مثله في طيور الدنيا .. كُف من ضوء وطيف .. أما رأسه فرأس بشرية ، وبجبهه أنسى .. « وقد كان السارد قبل ذلك قد استرجع ما عهد لهذا القنطاري ما يرضي بمروره بعد في حكمة مقاطع سابعة » قسم (التجليات) . وسنحاول الكشف على ذلك في ختام هذه القلابة الوصفية التحليلية .
- (٦٦) - ص (١٨١) .
- (٦٧) ص (١٨٢) : .. يسرع في اتجاه الليل بمسكا بقربة جلجلية بنية اللون .. القربة التي يسبحلها في صباه الآن عندما يسبحل سقاء يخلق الماء إلى من سايونه زمتا .. ص (١٨٣) .
- (٦٨) ص ١٨٢/١٨٣ : .. لي .. لم يلتفت إلى ، زدت من ركعسي حتى جالوت ، ثم سبقت وملت ويربهي لأرى ويديه لاقبل والمحقق .. تعال إلى التير .. ص (١٨٤) .
- (٦٩) خباسة زيارته لبارته ابنة .. في مرات زيارته القليلة ليق بعد زياحي كان يحيي ولا يظلم لحسنه ص (١٨٥) .
- (٧٠) .. ولكن أحي في تخضم لحسن جلوسه الماهي المسكن الجهور ، ونظرة إلى محمد ولدي ، ومدايعته له بطور .. سلكته : هل يشبهني محمد في طفولتي .. قال : نعم يشبهك ، ثم صار يردد ذلك في كل مرة يبرزونا فيها .. ص (١٨٥) : .. كان عمري ثلاث سنونات ، تسكن في غرفة وحيدة فوق سطح بيت من حصة طوابق .. ص (١٨٦) : .. أمي ترتدي جلبابا أبيض ، فيه شادية ، تاتي منها الأيام بعد ، تساهل إلى نصيب سري حيلتي أسود القوام .. في ركن الحجرة فوق قطعة قماش ملون يردد اسمي الحلي ، ابن شهور وديما ابن أسابع .. ص (١٨٧) .
- (٧١) صفحت : (١٩٠) و (١٩١) و (١٩٢) ، وفيها يذكر السارد خروجه مع أبيه وأخته للزعة وزمارة للصحف الزراعي والوزارة . وهذه المرة يكن الاستكشاف مقرنوا باستدراج عبيدي من طيبة أكثرى هو استحضار مناخ كربلاء ومشاركة الأب والسارد فيها . (انظر ص ١٩٥/١٩٦) .
- (٧٢) ابتداء من صفحت (٢٠٩) و (٢١٠) و (٢١١) و (٢١٢) و (٢١٣) .
- (٧٣) ص ٢١٦ وبامتداد .
- (٧٤) .. رأيت يتقدم من حربة لقلق اللوز ، تنف في شارع جانبي بمدينة طوطا ، اجتعت ، هذا هو أبي السارد وأبته وحسنا من البلدة كما رأيت في أسفار الغربة .. ص (٢٢٢/٢٢٣) ، ومن خلالها وتصحيحه .. وصفنا متطابقين .. ما كنا قد علمنا من سفر لأب في حربة للقطار (انظر الماشي) (٢٣٩) ووص ١٧٢ من التجليات .
- (٧٥) وفي هذا الموضع يتعصب السارد شخصية الأب ويحل محله ، ويستبدل بصير الغالب بصير الحكيم .
- ص (٢١) : « نجل (ك) مغربي » .
- ص (٢٢) : « دشرع وده نجل الأرض والزمان الكثير » .
- ص (٢٣) : « نجل غصن » .
- ص (٢٤) : « نجل الحزن وده نجل الشهد » .
- ص (٢٥) : « شرح » .
- ص (٢٦) : « بصر البداية » .
- (٧٦) انظر مائش (٨)
- (٧٧) انظر الاستقلال - ص (٥) : « كنت أصل إلى أصل ، كنت أتد إلى أسرار النار والنور والليل والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وتعلق النسي والريح والصلى والغلات .. وجمعت الخ » .
- (٧٨) انظر الرسم (١)
- (٧٩) ص (٣٣) : « قبل أن ألقى طلب وعز والخي صبر ، لكن طريقك ليس يسود وعليك بالهذيان .. قلت : أي ديوان ؟ قبل لي : لا تكن حيولا » ، ص (٤١) : « الديوان مركز الجملة على حالنا الأرضي ، مه تتحرر لخطوط الدامة للمصارف ، وتتحدد الاتجاهات الرئيسية .. الخ » ، ص (٤٢) : « مشهد استطلاع السارد بالديوان ، ووقوفه بين يدي رئيسه ويمن يدي الحسين والحسين » .
- (٨٠) ولكن شخصيا كانتال .. عروة السارد - الحجرة (= التجليات الديوانية) - « زياره قبر الأب » - طلب الحضرة والأصاال - « الحداية - مقابلة الحسين (الدليل) - » .
- (٨١) كترسد الأب وجمال عبد الناصر ، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي ، ص (١١٢) ، ص (١١٣) : « رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر .. ص ١٣٦ » .
- (٨٢) أماني عبد الناصر والخضرة لاي .. ص (١٤٢) .
- (٨٣) .. يسألني عن المسألة للتجلية إلى طوطا .. يسألني وديني رحلته بعد ص (١٧٠) .
- (٨٤) رأيتها في معيار تاريخية هذا النجل تسبق نظام الحكم ذاته الذي يبدأ بتجلى الأب ثم تجلى جيل عبد الناصر لتجلى الحسين بعد ذلك .
- (٨٥) تكاد تتكرر من حين مرة سواء في النجل الأول من الكتب - التجليات - أو الثاني - المؤلفات - وسنأتي تفصيل ذلك .
- (٨٦) ص (١١١) : .. بعد أربعين دورة من دورات الأسلاك تجسلى لي أبي .. ص (١١٢) .
- (٨٧) ص (٩١) : .. طرقت أبي في الحية غريب ، وطرقت في طريق أبي غريب .. ص (٩٢) : « والذك .. تعجب أنت » .
- (٨٨) ص (١٧) : « من شرق البيت أهل ، لومت بيتي فرد .. وعند ناصية الشارع استمرت فرأيت ملامحه فرو .. ص (٩٣) : « في صرود دافق ، مخضض العينين ، ينبعج الرأس ، تخرج به المزة للصورة إلى اللندرة .. أبي به إلى والد والدي .. ص (٩٤) : « تجللت في قريتنا في أقصى الصعيد » تجلت في الكواكب .. ص (٩٥) .
- (٩١) ص ٧٣ : « نجل لي أبي طفل صغير ، ثم طفلا يافع .. ص (٩٢) : « رأيت أبي طفلا ، قدوت أنه ابن عاتين .. ص (٩٣) : « عدت إلى أبي الطفل المظلم من حبه .. ص (٩٤) : « حلتني من موت جنبي ورتبت أبي ، وطمع حبه .. وطمعته التراب بعدة قش ، وتفكرته في الأرض التي ودعها .. ص (٩٥) : « (حلتني التخلع مع السارد) .
- (٩٦) ص ١٠٤/١٠٥ : .. التجليات .
- (٩٧) ابتداء من « تجليات الأسفل » تجليات الغربة - وما كان ، وما سيكون - ص ١٣٠ .
- (٩٨) ص (١٣٠) : .. وصلت إلى وهو حسي عند أهل أمه ، لا يقيم في بيت واحد ، ولا يأكل من ماعود بعينه ، بلما في هادئا ، غريبا ، واليوم غريب كما عرفت بعد مدى طويل ..
- (٩٩) ورايته يتام تحت سقف بيت رجل سقاء .. كان يخلق الماء إلى بيوت عديدة ، ورايته يمشي متخالا ، يمشك قم القربة بيده الصغيرة ، يمشك عند صحره أراضيا تجلي إلى ارتفاع ، يطرقت باب بيت كبير ، يدخل يفرغ للمادي للزير ، لا ينظر حوله ، مكلما يجب أن يكون السقاء حتى لو كان صيا صبرا .. ص (١٣٠/١٣١) تجليات .

- (٩٢) ... عن هذا الجهد انبثق الكشف، لمطهره إلى حريته تألياً، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الزلزال إلى أحلامه، أو الأمل على مكتوباتها، انتهى أسرارها وعنتى أم طهم. آخر صوته طرد عليه قبل نومه، قبل التحلل بقطعة، رأى قوماً يبيت، له امرأة وأطفال، وباب يفتح عليهم منه، رواية طام تنظر، بعد رجوعه من عمل لم يتطعم له [كلها] ... ص (٢٤٤)
- (٩٣) ... ابتداء من (١٩٤) ص/ (١٦٠) - التجليات .
- (٩٤) ... ما لنا موضوعاً يتناول قام عبد الناصر لمدح الله كثيراً وألقى عليه، وبعد صلاة الغداة قام خطيباً في جمعة، قاتل بصوت حزين، وتبرأت ككل، ذكرت بظهور الله للناس من يورنة، وكانت مساهم، وإعلامه الحزقة تم التمسى، ما هو جيداً يقول: وإن الله كائن في لفرانك هذا اليوم فليكم بالنصر واحتمل الشدة. ... ص (٢٤٦) - التجليات .
- (٩٥) ... من مفهوم الحرب فكان تلاحمهم سعيين ما بين رابك وراجل، ونخل إلى ألبم دون ذلك. جبل مازنا في الميتة، وحسين صاحب خالده في المسرة، وأصله رايه لاي، ثم أمر بهبط ونصب ... ص (٢٤٧) .
- (٩٦) ... من حل جيمي كارتير في جمع من أصحابه حل أصحاب عبد الناصر، فتصدى لهم أحد مرابي، فكشفهم وقتلوا منهم الكسندر هيج، وقيل ثمانية من أصحاب عبد الناصر بينهم أحد مرابي ... ص (٢٤٨) ، ودخل لعماله عليه من كل جانب، ضربه الجبال أربعين لشلون له كنه الأبن، وضربه جون فوستر دلاسي له كنه الأسير، وضربه رونالد ريجان له عاقته ثم انتزع منهم بيوتهم الرشح لفتة في بواب صدره، وروية جيرالد فورد بسهم، فوقع في نحره ... ص (٢٤٩) .
- (٩٧) ... انظر كتاب (الكامل) - الجزء الرابع - ابتداء من ص: ١٧٥ - ط . صافر - بيروت. ومن هؤلاء التفرين أغلب الأسماء - فليكم المذكورة في كتاب التجليات ضمن قصة نجل الحسين) .
- (٩٨) ... انظر كتاب (نص الرواية) - جويلا كريستينا - مشروبات (موترون) - ٧١ ص ١٢، وتلقى ٥: ومليد عيسويصة خلف الأظفة النصبية بوعقوتها ضمن النص العام (التفاحة) التي تشكل جزءاً منها ... والرواية الإيديولوجية هي تقاطع تقاطع (مفارقة سيولوجية/سياسية) ما مع الأكيوال (المفارقة) التي تستريحها في فضائها أو التي تحمل عليها في فضله التمسوس الخارجي. والإخوادم من الوظيفة التي يمكن أن نقرأها وقد (القلت صوبها للميتة) في خلف مظلم بنة كل نص، والتي تند على طول مساره مع اصطلاح إسقاطاته التاريخية والاجتماعية ... والمتمسك بالإيديولوجي (الإيديولوجي) هو الأثر الذي يمتد في حيزه الفاعلية المدركة إلى تحول الأفعال (التي يمتد إليها النص) في شكل دالة (في النص) .
- (٩٩) ... وما يؤكد حله الفارقة حول السارد في (موقف: الشدة) : وما أنا أسمع وأرى، ولا أقل ولا أقرر ... هذا نص (كنايته عن جمال عبد الناصر اكتسبت دورته، فتمزجت النص، ففسر حال دول ودون الرسم عتدى، يتلقى شين، يلت ما بقي من، غلب واستغل غيبيته عن، فلا وعده مسترد في معنى، ولا صوته مبهمل من لرحا، ولا ظهور سولوج لي، ومعتاد تردده مستغل، كان تناه يسمي، وكان تناه يخطب، وكان هنا يلوح، وكان هنا يمد ... ص (٢٤٨) - التجليات .
- (١٠٠) ... انظر كتاب (نص الرواية) كريستينا - ص ٧١ - نص مذكور - مرجع مذكور .
- (١٠١) ... ص (٧) - (ص ٨) : ... أما الثلاثة الأول فيتمسكهم حبس وقرعة هي ذوق نجلهاين وملاذ حرمي وميلين مثاق، وإسمي الحسين سيد الشهداء، لأن سيد الشهداء ... فصحت على إضاعة تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذي يمرى نجلهاين وما تحملها من أسفار ومواقف وأحوال ومفاهيم وذوى ... ص (١٦) : ... د : دليل : لذا تقرر أن تم تسون ؟ هل نسيم أن عدة حملك قامت هنا تحت حماية الصليب، واستمرت ما يقر من قرابين، جويش، وخمول ويعد، ونظم، وأجهزة حماية، وأمر وأبناح، وفرسان الدواوية لم زال هذا كله .
- (١٠٢) ... انظر الشكل الأول - الفصل الأول : هاجس البحث والسؤال والوصول إلى الحقيقة .
- (١٠٣) ... وما يؤكد حله الإلصاقية تورته منذ الاستهلال (ص ٨/٧) والإيجاز بايثار القديم من خلال قصة نجل ألب، وقصة نجل عبد الناصر، ثم بحثه عن تيم جديته ويستعبر لأجلها ... أيضاً - قصة (الحسين) ولورة دالويين، بوصفها بديلاً، وتلك إحدى سمات النظرية الطروسية كما سترى .
- (١٠٤) ... أما أملت التأمل والتفكير في الحول، والحصر والتعبر والتأويل ... د : تغيرت الإحلال للفتنة في ... فصحت الزمن على أن أرى ما لم يره بشر، وأن أمشي ما لم يمش على قلب إسنان ... د : أن نجل وأجل لم أنجل، وضمت

- (٩٦) ... عن هذا الجهد انبثق الكشف، لمطهره إلى حريته تألياً، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الزلزال إلى أحلامه، أو الأمل على مكتوباتها، انتهى أسرارها وعنتى أم طهم. آخر صوته طرد عليه قبل نومه، قبل التحلل بقطعة، رأى قوماً يبيت، له امرأة وأطفال، وباب يفتح عليهم منه، رواية طام تنظر، بعد رجوعه من عمل لم يتطعم له [كلها] ... ص (٢٤٤)
- (٩٧) ... صمغت (٣١٠) و(٣١١) و(٣١٢) .
- (٩٨) ... رأيت جمال عبد الناصر، فكانت الحلة، والزمان معين، ورايه في ميدان الدلي، أول التمانيتين ... ألق فوق الرصيف . مر ألباسي . بنا قريباً جداً من نخل إلى أنه وعق في خلف زجاج سيارته ... قرب الدراجات النارية، وسيارة الحرس، من حربة للصوريين، ثم حل على المحتلين، بنوحيه شبيب، لمحة لمة، للآزرى إلى هو ... ص (١٧٣)
- (٩٩) ... ويوضح في تقديم صورة حية أقرب ما تكون من والتقرير الصحفي، عن كل عناصر الاحتفال وإن كانت موجزة ومقتضبة .
- (١٠٠) ... ويتضح في استعانة ما اخترته ذاكراً السارد وهو طفل عن مشاعلة والترس، برفقة أبيه وأمي : من تلك السنوات كان إلى يعمل أخصي الأصغر، ثم يعاود بعقته الأرقطين ... ص (١٧٤) .
- (١٠١) ... وتمسكه قرية التجليات التي تحمل الرحلة الحكائية كلها مستترة في الواقعيات والتشكيل دلمة واحدة إضافة إلى قوله : من تلك التجليات رايه باب حرمي ... ص (١٧٤) .
- (١٠٢) ... د : لمة ما أراه من عصر مضى، وشي آخر أراه لك زمن في حين حية بعد، والزمانيان متجاوران، وأنا بين البيتين، لا يمكن أن أكون في أي زمن منها أمشي، وحتى لا يقع اضطراب، ولا يحدث شفت، لقا حرص عتلك أيا لفظ اللبيب، أن في أيام المجامعين بشرح موجز بسيط فمن ذلك أقول إنني جئت زمن أبي القديم، جئت وأنا رجل لبارز الفلسفة والدرسين، وهذا عصر لم يلهه عند يده لتدوين تلك التجليات، سواء في الأربعين الأول الذي مرته، أو التدينين التال الذي لم يفته بعد ... ص (٢٣٤) .
- (١٠٣) ... أساسه الاتفاق على التصرف في صورة حية ألب حرمه السارد في كتاب التجليات، وفق أسس مفهومات الكشف عن ثابوت السارد من خلال النص ذاته ... د : أي في فترة العاشر الثالث، ملاحه ترافقي، فراه ضللاً طابا من حرم، ما قد تدخل مراحل العصر ... ص ٧٧ - التجليات .
- (١٠٤) ... د : حول عبد الناصر تألياً وبدا غافياً، لكه بفعل . أمر بتيكس أعلام الأعداد، وإزاقته (كلها) من فضاء القاعرة . أمر بإلقاء القبض على جميع أفراد العدو الفرنسيين في الديار من سفير وأعضاء سفارة ومتدوين وكثل هيئات ومواسير ... ص (١٨) - من (كل المحلولة) .
- (١٠٥) ... أن قسم المواقف من (كتاب التجليات)، وما يتخلل ذلك من إحالات تمجيدياً لشخصية جمال عبد الناصر، وموقفه من الاستعمار الأوربي، بعد تأميم القناة، من بانه ليد، وهذا ما يستعمل على توضيحه في مناقشة الكتاب في نهاية التمهيد لبيان سمات والأطروحة فيه من حيث هي فكر سياسي ونسبي ودعوي .
- (١٠٦) ... انظر كتاب (الرواية) ذات الأطروحة - سوزان روبين سليمان - بول/كتابة - ١٩٨٣ .
- (١٠٧) ... د : بان، في عبد الناصر، وعرفت أنه في هيجار مروع، وأنه يقاها عتا جة، وأنه مطلوب وأهم جاولن في أثر، وأنه يسعى إلى الاختلاء، وما من معين . إنه مبهوم من صعيه، من النص الذي صال فيه وجبال ... ص (٢٤٤) - التجليات .
- (١٠٨) ... ص ٢٤٦ - التجليات .
- (١٠٩) ... ص ٢٤٩ - ٢٥٠ - التجليات .
- (١١٠) ... يتزع الصليب العصاية عن حبي عبد الناصر، ينفق فيه يديه، بشير إلى المقصد القصير - بلا مستند - يلمس إلى للكتاب ... ص (١٤٣) - التجليات .
- (١١١) ... د : لما ظهرت ؟ لماذا جئت ؟ إلى من تحدثت في ميدان العلي - هل دفعت دولة أجنبية ؟ هل قتل ورواية جية ما ؟ ... ص (٤٦) - التجليات .
- (١١٢) ... د : لماذا نجيم الناس سولك ؟ لماذا أحاسوا بك ؟ من أنجبرهم بطوروك ؟ - (الضغينة نفسها) ... د : لماذا حاجت أصحابها، لماذا حرصت على تنكيس أعلامهم ... ص (١٤٧) - التجليات .

(١٩٣) ومن ذلك :
 ص (٣٦) : «... في صحيح الأخبار ، ما من دابة إلا وهي مصيبة يوم
 الجمعة إنشافاً من الساعة ، وكان عليه السلام وأكبوا على بقعة ففترت منه
 عند قبره لا سمحت حذاب ساجية حتى كملت أن تلقيه... »
 وقد جاءت تحت عنوان (الملك).

ص (٥٢) : «كل شيء يلدو ، تنور الأيام في الأيام ، والأسابيع في
 الشهور ، والشهور في السنين ، والسنين [كذا] في الدهور ، خبار بكر على
 ليل ، وليل على نهار ، كذلك يلدو ، وحلق بشر - خربا - تدور ، ونعيم
 يلدو ، صيف يلدو ، وشتاء يلدو ، وغريف وديم يلدو ، شقاء يلدو ،
 راحة وحزن ود فرح ويولد بعد موت » - وقد جله المصنف تحت عنوان
 (فصل).

ص (١٨٨) ر/ص (١٩٩) : « الفرس الإنسانية جبلت على الجرح والخشية
 في أصل نشأتها . الجرح في الإنسان أقوى منه في الحيوانات ، أما الشجاعة
 فغير عرض . ألا ترى أن الطير إن الشهور أو الشهور ينفض مغزوها ،
 مريحها من الصوت المقاضى ،... » من (حقيقة) .

(١٩٤) والطيف : « في صف من صفات الله . واسم من
 الخبير . وقيل التلويح : أنه لطيف بعباده ، وفيه وهو اللطيف الخبير... »
 وقال ابن الأثير في تفسيره : اللطيف هو الذي اجتمع له الرفق في الفعل ،
 والعلم بخلق المصالح وإصلاحها إلى من قدرها له من خلقه... واللطيف
 من الكلام ما غضض معناه وغشى... « صفة (الطيف) - لسان العرب -
 ابن منظور .

(١٩٥) انظر مقدمة المقالة .
 ص (٧) - من الاستعمال :

ومن صعب أن آمن إليهم
 وأسال ثوباً صلب وهم معي
 وتسكبهم عني وهم في سواها
 وشكوا الشوى قبلي وهم بين أعضائي

(١٩٧) ر/ص (١٨٨) من (تبية) :
 لا تطبوا الولي الحسين
 بأرض شرق أو غرب
 ودهرا المصحح ورجوا
 تحوي قسده قبلي

(١٩٨) ص (١٥) - من (نحل الأمان) :
 أسأل إن تحصل تكن أحسن إلى
 ولا لقد عشنا بها زماناً رضا

(١٩٩) ص (١٧٠) - لطيفة شعرة :
 لعلت أحلاماً هي الشمس غروبها
 قريب ولكن في تسليها بعد

(٢٠٠) هو حماد بن غالب بن حصص بن ناجية بن عثمان بن محمد بن سفيان بن جهم
 بن آدم ، وكان جده حصص بن ناجية عظيم القدر في الجاهلية . وممن
 شمره النكتات : انظر ترجمته في الأغانى - الجزء التاسع - ط . دار الكتب
 - ص (٣٢٤) إلى ص (٣٤٥) - وفي الشعر والشراء - الجزء الثاني
 الثانية ١٩٩٩ . والقصيدة التي فيها التضمين مملوكة :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته
 والسيب يسمره والحل والحرم
 وسها : هذا ابن عبد الله كليم

هذا الشقي المشقى الطاهر العلم
 هو زين العابدين حل بن الحسين بن علي طاب . أكمل على الطواف
 بالبيت ، فطبع له الناس الطريق ، وعندما سأله أحدكم شام بن عبد
 الملك عن ذلك ، قال : لا أعرفه ، وكان الفرزدق حاضراً ، فقال : أنا
 أعرفه ، ثم أنشد القصيدة المذكورة - انظر الديوان - حرف الميم - الجزء
 الثاني ط . صادر ، وهي من سيرة وشعر بني ربيعة .

(٢٠٣) «... تقول بقعة الأرض لم يمسس بشر » - ص (٥٨) - التجليلات ، وفي
 القرآن : « قالت رب أن يكون لي ولد مما يمسی بشر الآية (٤١) » ،
 سورة آل عمران ، وأيضاً : « قالت أي يكون لي غلام مما يمسی بشر »
 ولم يك بشراً ، الآية (٢٠) ، من سورة مريم . و... نسبت أن كان بشراً
 سوا... ص (١٦٢) - التجليلات ، وفي القرآن : « فقلقت من دونهما

(١٧٦) ص (١٩٧) : «... وما نقر بطول ، وما نكصد ، أشقى التصريح
 بما لذا انصهر... فاسأل... »
 ص (٢٠٠) : «... تلك وصفي بالعالي ، وبأشقى تسمي وى ، فلهذا
 انصرا »

ص (٢٣٢) : «... وهذا حديث بطول ، ويحمل من مقصدى ،
 فاسمح لي بالموعة إلى ما كنت على ذلك قصة ورواية... »
 (١٧٩) ويكاد ينطق صرقة « مرجز » *accomiato* يقدم من شروحات وتفسير
 من جملة نبرات الخطاب « الرواوى » و « لغاته » السيرة والمعرفة والندبة
 والإلهام والبرية و « التقنية » (في كتاب التجليلات) - من ص (٢٤٦)
 إلى ص (٣١٢) .

(١٨٠) ص (٢٩٢) ، ص (٢٩٣) .
 ص (١٨١) ص (٢٩٣) :
 (١٨٢) : « وتقدم بتبينة وتبديل الحكمة ما يطلق عليه في التلذذ الأولى للمعاصر
 Trame ، أى اعتماد وسيلة صريحة في صرف النظر عن الشيء
 المحكى ، أو اللجوء إلى التخلص منه وإخفاكه بطريقة فنية تؤكده مدى
 تحكم السارد في تسير دفة السرد ، ويظهر هذا جلياً في الرواية
 السردية ، بكثرة... »

ص (١٨٣) : « يتجلى أي في ثياب تدوية . قميص أسود من الصوف ،
 بظنون أسود ، شعر ناعم ، مسترسل ، طويل ، صلاحه شابة ،
 صريحة ، راضية ، وقولت أنى يرى وجهه غصصها كان في
 المشربيات... »

(١٨٤) ص (١٤٨) - من (التلذذ والترحال) ، أما في صفحة (١٢) ليقول :
 «... من شربة البيت أطل ، لوت يدعى فرد وود... »
 (١٨٥) ص (١٧٣) : «... رأيت حال جال الناس ، لكن كان عهد ، والزمان
 معين ، وأيه في مكانة الفلى . أول المتألمين ،... »
 (١٨٦) صفحات : (١٤٤ حتى ١٤٧) ، وموقف الشدة من (ص ٢٧٦ حتى
 ٢٨٠) على التوالي .

(١٨٧) انظر فصل « معاصر الفكرية والجانب في أعمال دوستيوسكي » ص
 ١٥٠/١٥١ - من كتاب « شعرة دوستيوسكي » منشورات « دى
 سوى » - ١٩٧٠ : « يمكن الجنس [الأنثى] بطبيعته مولات جد ثابتة
 واستمرار في التطور الأدنى ، فهو يحفظ ذاتها باستمرار من التماثل لا تغي ،
 لكن هذا يتم على حساب تجديد أو تحريف ، أو عصرية إذا صح القول : إن
 الجنس الأدنى دائماً نفسه وشى آخر ، وهو دائماً قديم وجديد في الوقت
 نفسه ، وهو يولد من جديد ويتجدد باستمرار في كل مرحلة من مراحل
 التطور الأدنى ، وإلى عمل في فردى ، ويملكه هي حياة الجنس الأدنى ذاتها ،
 ونتيجة ذلك فإن التماثل للمخطة في الجنس الأدنى ليست حقيقة ميتة وإنما
 هي حقيقة حية باستمرار ، بمعنى أنها حقيقة تتجدد وليست ثابتة إن تعمل ذلك
 في كل لحظة ، فالجنس الأدنى يحيا في الحاضر ، ولكنه يتفكر دائماً ماضيه
 وأصله : إنه يمثل الذاكرة الثابتة من خلال سريرة التطور الأدنى ، ولهذا
 السبب يبدو لهما نفساً واحدة وتولد هذا التطور ، ولهذا السبب أيضاً
 ينشئ العروة إلى الأصول ، حين ترفق في فهم جوهر الجنس... »

(١٨٨) وانصد بذلك دخول (كتاب التجليلات) في حوار مفتوح مع الأجناس
 العربية الأدبية التقليدية والمعتقة ، واستغلبت أذهان وأساخها
 وموروثها وروحانياتها في التركيب والدلالة والرمز والتضمين والتضيق السريّة ،
 وشكل هذا للمص جملة ما يمكن أن نسميه بالخاص الشكل *L'inter-texte*
laquelle formelle داخل النص ، كما يوضح ذلك ترموز في كتابه عن
 «تجديد - ابتداء من ص (٩٥) - من كتاب « ميخائيل باخيتين : للبدأ
 الخوارى » ، شيرها بكتابات دائرية باخيتين - منشورات « دى سوى » -
 السلسلة الشعرية - ١٩٨١ .

(١٨٩) ص (٥) : « يسم الله الرحمن الرحيم » ، ويعلمها : « عوك » و « ورك » ،
 يا غفور ، يا كريم ، « ونحيتها : « يا رب » .

(١٩٠) ص (١٦٢) ، ص (١٦٨) - التجليلات - من (الخرجات) .
 ص (١٩١) - التجليلات .

(١٩٢) ومن ذلك : « كل شيء في سفر دائم » ، ص (٥١) - « الدنيا منزل من
 منازل المسافر » ، ص (٥٢) - « تم للذكرى إن كان له قلب » ، ص (٥٣)
 «... ما يجمع وقتك قد يفرق وقت » ، ص (٩٥) - « ليت الجاهل
 يعلم ما ليس يدري » ، ص (٨٦) .

أي خلقه خروجه من الدنيا ، ذكره يحيى وحسب بأن الموجودات كلها تتكلم في أسفاري وكلماني ...

ص (٣٤) : ... كان استغنى وشاهد أبهى أكرام ما ، وما جاب بنطاري ، وما راودني خروقتا ...

ص (٣٨) : ... لم أسأل ولا أفسر مع أن الخطوب كثيرة ، والمسائل كثيرة بلا حصر ، لكنني خفت أن أضيأه أو أصابف أمراً بدون قصد ، تبت كقلة متما واصل الفسر ، وبعد حين رأيت لحظة ميلاد زهرة من شقائق النعمان ، ورأيت لحظة انشقاق يمشة في عش صغر يتبع فوق ذروة ، ورأيت لحظة موت حوت ميمر ...

ص (٨١) : ... تدلق ساري بصحية مولاي عبر حجب ورافات جوهلة لي ، تمجبت إذ شمل الدويان هذا كله ، عرفت أني حل علة بسائر الموجودات ، سمعت ندادات الأفعان وسواوات الأحجار ، وبهسات النجوم ، ولهايت التدي ، ولهايات الريح ، وصريخ التيزاك ...

(٢١٨) ص (٢٢) : (٤١) - مثلا . ومن (٣٦) أيضا . (٢١٩) صفحات : ص (٣٤) ، ص (٤٥) ، ص (٦٤) ، ص (٩١) ، ص (٩٢) ، ص (٩٣) ...

ص (٩٣) : ... الفج . (٢٢٠) صفحات (٧) و (١٤) و (٦٤) و (٧٠) و (١٤٤) مرتين ، ومن (١٤٥) ...

ص (١٤٥) : ... من (التجليات) . (٢٢١) : منه : « يقال : فلا شرح أمري أروسيه ... وشرح مسلك مشكلا ، بيانا ، وشرح الشيء بخرجه فخرها ، وشرحه : فخره وشرحه وكشفه ، وكشف ما فخر من الجواهر فلا شرح أيضا ، تقول : شرحت الفاضل إذا فخرته ، ومنه تشريح النجم ... » علة العرب .

(٢٢٢) مادة (وصل) - لسان العرب . (٢٢٣) مادة (الطلب) - لسان العرب - م .

(٢٢٤) صفحة (١٠٠) - التجليات . (٢٢٥) ص (٩٥) - التجليات ومنه « الاحتكاك بالشيء وممايته والاشتغال به وتقليبه » - مادة (دوس) - لسان العرب .

(٢٢٦) ص (٨٠) - التجليات . ومنه « التفت والتفتهم والتفتيم » - مادة (الفتن) ، لسان العرب . (٢٢٧) ص (٣٦) - التجليات .

(٢٢٨) صفحات (٣١) ، (٣٢) ، (٣٧) - التجليات . (٢٢٩) صفحات (١٧) ، (٢٣) ، (١١٨) - التجليات .

(٢٣٠) صفحة (٣٥) - التجليات . (٢٣١) ص (٩٩) - التجليات . (٢٣٢) لسان العرب - مادة (ززم) : « زمت ... وزمت الملج إذا لم ينفض ، وإذا تكلف الكلام عند الأكل وهو مطبق فيه . قال الجوهري : الززمة كلام للمجوس عند أكلهم ... » والززمة كلام غثي لا يكاد يفهم ...

الززمة : صوت الرعد ، قال ابن سيده : ززمة الرعد تابع صوت ، قال ابن حبان : الززمة من الرعد ما لم يزل يفيض ...

(٢٣٣) ص (١٧٩) - التجليات : « وانضم الجميع سرور وطيفة ، وحلول الفرقة شكل وفلاذ ، معها نياك الجهرة للفرقة التي لا راحة بعدها ثم يقع الضعف الذي لا ياله قوة ، ليس أجمع يدمح حتى تتحقق الأحلام البسيطة الإنسانية ... »

ص (١٧٤) : « تجلج ، فإن في القلب ما شاهده ، وخطب منك ... » - التجليات .

(٢٣٥) مادة (حق) - لسان العرب . (٢٣٦) مادة (رقق) - لسان العرب .

(٢٣٧) مادة (نوى) - لسان العرب ص (١٤٥) - التجليات . ص (١١٤) - إلى - (١٢٠) - التجليات .

(٢٣٨) ص (٢٥١) : « تزكت لنا خبيثة السوء ، أتت الذي انتزعه ، وخلفك هو الذي نوحى به عليك » - التجليات .

(٢٤٠) ومن أمثلة تلك : (١١) : « أنف مضوم غير منبسط ، وأبعاد مدركة بالحنس فلا ترى ، ويعطون مشبهة من مواد لا تعرفها ، ليست غشياً ، أو طويلاً ، أما السلف فمن شجاع أحر ، مدركة منه ، مدركة مظرة ... »

ص (٤٠) : « ... لم يجرى لسان ، إلا غيلى إلى أنى عمول ، وأننى أظفر ... »

حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرًا سوياً . الآية (١٧) من سورة مريم .

(٢٠٣) : ... يدخل من يله التسبح القديم ونسج في أثره ، يحيى من يعقون بالباب ، فعودون الصبية بأحسن منها » - ص (١٩٠) .

(٢٠٤) : ومن ذلك قصة يوسف مع الذئب ، وقصة الخضر عليه السلام . ص (٧٤) : « ... خفت على أن يأكله الذئب ، أو يخطفه بعض السارة من الخضر الرحل الذين يهربون الفري وحيرهم على الأطفال وما عث حله ... » التجليات / القرآن . سورة يوسف . الآية (١٤) .

ص (٥) : « ... لساناً وجعتم بعد أن لم تستطع صبراً » - التجليات / القرآن . من الكهف الآية (٧٥) و (٧٨) .

ص (٢٤) : « ... فجملة رأيت شخصاً على بعد ، مشى صلي وجهه لل ... » - التجليات .

(٢٠٥) : كما قد نجد في (الف ليلة وليلة) أو (كيلة ومدة) وغيرها . (٢٠٦) ص (٢٢) من (تجلى) (كلاً) (مفرد) .

(٢٠٧) ص (١٦) من (تجلى) إلى البدايات والتجليات . (٢٠٨) ومن أمثلة تلك قول : (٣٥) : « ... على وفوق إذ نوعيت » - من (مدائن التجليات) ، والتي تعبر رباطاً حكاكياً مع المصطلح الذي يليه : ...

نوعيت من مكان عني (من) (إصاح) - نفس الصفحة . ص (٣٦) : « اخضت المصورت ، غطرت نسج الرج » - من (الضاح) . ص (١٨٢) : « ... فقلت حوتى وأنا في فريض خروية ... » من (سوقف اللها) .

(٢٠٩) ومن أمثلة تلك : ص (٥) : « ... فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً ... » ، وبهذا : وفرت إلى نفسي استمد واسترجع ...

ص (٢٩) : « ... لا فومت ما فومت ... لا فومت أن أنفاس الإنسان عزيزة ... لا فومت أن ما فمت أن يرجع ... لا فومت الفشل والتفكر في الحول والمصير والنجاة ... لا فومت الأحوال للخدمة ... لا فومت الأحوال ... لا فومت ظل ، ولا فومت ... لا فومت على عني ، فومت عني ، وفلمت عظم عني ... فومت العزم على أن أرى ما يره بشر ، وأن أفيق ما لم يجر على قلب إنسان ، أن أفيق وأفهم وأفعل ... »

(٢١٠) ص (٧) : « ... كائن سيد الشهاده ، فقصم على الشيخ الأكبر عني الذين ... »

(٢١١) ص (١٥) : « ... صريت في النور الأصغر ... ففرت نفسي أخرج من مدينة رباط الجليل ... »

ص (١٦) : « ... فرسل أمير الجند بلا رد ولا ملاح ، فقلت سيناء الأبدية . وديت آثار الحرب ... »

(٢١٢) ص (٣٣) : « ... قول لي : إن المطلب هو ، والطلب صير ، لكن طريقك ليس صير ، عليك بالذبول ، قلت ... أي حيوان ؟ قول لي : لا تكن صير ... »

(٢١٣) ص (٣٧) : « ... لكني عرفت أن منزل اللذبة مسكونة ، كل منزل انحصر بشيء ... »

(٢١٤) ص (٣٩) / (٤١) : « ... خزل رضا ، فمزل فسكت ، عشت فخلت ما بعد سقوط الظفر الذي على الفصوص التي للزفة بالحفرة ، أفتت بقر وصولي إلى بعض ما عسى إليه ... لم يرحبني لسان ، إلا غيلى إلى أنى حصول وأننى أظفر في فضاء غروي بلا فسلات ، ونحى ثياب وأهله وصلبان وأسة . قبل لي أن كل شيء هنا ليملك وأياهم حرك ... »

(٢١٥) ص (٤٢) : « ... وفتت كتيب من العنبر الأبيض ، جرن ضوء ، سرت في بصري ظاهراً ، وصرت في أحصابي باهتاً ، سرت في أجزاء بدنك ، وفي طلائف نفسي ، أصبحت حيناً ، أصبحت سمماً ، وأبت كبد ... »

(٢١٦) ص (٥١) / (٥٢) - التصايب : « افتروا سيد شهاب لعل الجنة ... »

(٢١٧) ومن أمثلة تلك : ص (٥٥) / (٥٦) : « ... الفت لي للرحيم ، فطرا برامسه الجليل وكأنه أكرام ما فكرت فيه . أشار لي بقعة الأرض التي لاسها رأس ... »

- (٣٠٨) نقشه - ص (٨٧) .
 (٣٠٩) نقشه - ص (٨٧) .
 (٣١٠) نقشه - ص (٩٠) .
 (٣١١) انظر بعض مكونات علي الروائي - ص (١١٣) ، ص (١١٤) مجلة
 د الآداب و الليروية عند خاص حول محور و الرواية العربية الجبلية -
 ٢٠٢٠ .
 (٣١٢) نقشه - ص (١١٤) .
 (٣١٣) نص الرواية - ج - كريستينا - ص (١٤) - م - م .
 (٣١٤) ص (١٢٠) : قصة « مغارة مغاليل و قصة « خليفة (جمال عبد الناصر)
 الذي يمتد للسرد : و خليفة السرد » .
 (٣١٥) ومن ذلك : و الخال : في قصة جميل الأب (ص ١٥٧) : و حلقه عالي في
 الزمن الذي خلا من أي قال : أنه يذكر رجلا اسمه عبد الكريم زيدان
 كان لفرحهم يوده كثيرا . . . ، و المصطفى للشباب عن خروج (جمال عبد
 الناصر) ، ص (١٦٦) .
 (٣١٦) في حرب عبد الناصر مع العدو و ملحة كربلاء ، و الأمتة كثيرا منها
 ماورد في (موقف الشعب) (ص ١٧٧) .
 (٣١٧) ص (٢٣٥) - من كان وسكون .
 (٣١٨) انظر و مقدمة لأجاب الناصبي - ص (٧) ، ص (٨) - م - م .
 (٣١٩) و الكتاب الذي سيأتي - بلاطو - ص (٧٩٣) - د أفكار - Ideas -
 ٧٤٦ - جاليلد - ١٩٥٩ .
 (٣٢٠) انظر و رواية الأصول و أصول الرواية - ص علوت ووير - ص (٤٤) -
 ١٣ - جاليلد - ٧٧ .
 (٣٢١) ص (١٢٧) : . . . وأيت أي يتسلم المخطب النشال ، ثم يسي إلى
 مسطوره ، ورايته على الرد ، ويطالب منهم أن يسموه جمال ، و
 التجليات .
 (٣٢٢) نقشه فصل (رواية قصص) ، ابتداء من ص (٤٣) .
 (٣٢٣) انظر و شربة دوريسكي - ص (١٤٨) - م - م .
 (٣٢٤) ياروق (الخيالي) : . . . كانت ولة (أب) مصدر أو نفس خارق
 بالنسبة لي ، فلم يماضين الزمن لي رد جزء ما قدمه لي ، وكان وصي بعد
 فوات الأوان ، وعلما ما يجد من كثير من التجارب التاريخية الضعيفة ، من
 هنا احتل المراك مسحة كبيرة في الرواية . في لغة الانطلاق ، وروحه
 أساس وعلني إلى الفيزياء الذي قد لي بد المساعدة لاسترجاع الماضي ، لقد
 تلمست حياه طويلا ، وبعثاته ، من سيطرة هذا الإنسان البسيط ؟ كذلك
 عنة الحسين المستمرة حتى الآن ، و المرح عليه بعد فوات الأوان ، و فريب
 عبد الناصر وجره إلى عصفاء وعضا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل
 القيم . من هنا كانت الحيرة ، و التنازل لاند ، و من هنا كانت المعاناة
 و الفصحة بما فيها تجربة اللغة ، مجلة و أدب و نقد : ص ٣ - م - م .
 (٣٢٥) انظر و رواية الأصول و أصول الرواية - ص (٩١) - م - م .
 (٣٢٦) - انظر و أدب و نقد - ص (١٦٦) - م - م .
 (٣٢٧) انظر و مقدمة لأجاب السانزاري - ص ت . توفورف - ص (١٠) -
 ٢٠٢٠ .
 (٣٢٨) نقشه - ص (١٠) .

- الحسين يطلب منه أن يضيء إلى الكوفة ، إلى أمهات الذين كانوا ، طليبا
 منه أن يقدم ، أن يصرح لقيم العدل ، ليخرج الزمن للمرج ، أن يصر
 الظلم ويري العدل ، سمعت مسلما يقول له : إن هذا البلد مشرعب ،
 فيه قتل أعزك ، وجرع أيرك ، التجليات . وفي ترجمة (صلم بن حليل)
 نجد مثلا : و هو صلم بن حليل بن أي طالب بن عبد المطلب بن
 حاتم ، ناهي من قوى البراء و العلم و المشجاعة ، كان مقبلا يرك ،
 و انتبه الحسين بن علي ليصرف له حال أهل الكوفة حين ومرت عليه
 كتبهم بدهرته وويلهمون له . . . - الأعلام - م - م .
 (٢٨٩) الأعلام - الجزء الثالث - ص (١٨٨) ، ص (١٨٩) - التجليات -
 ص : (٢٥٧) .
 (٢٩٠) الأعلام - الجزء الثامن - ص (١٧٤) ، ص (١٧٥) - التجليات -
 الصفحة نفسها .
 (٢٩١) الأعلام - الجزء الرابع - ص (٢٢١) - التجليات - الصفحة نفسها .
 (٢٩٢) الأعلام - الجزء الثالث - ص (٥٦) - التجليات - الصفحة نفسها .
 (٢٩٣) انظر ذلك في ترجمته بالأعلام - الجزء الثالث - م - م في حاشي (٣٣)
 (٢٩٤) انظر ذلك في ترجمته بالأعلام - الجزء الثامن - م - م في حاشي (٣٤)
 (٢٩٥) انظر ذلك في ترجمته بالأعلام - الجزء الرابع - م - م . في حاشي (٣٥)
 (٢٩٦) و أدركت أن الأساليب لم تبدل وإن احتفظت الحطب - ص (١٦٦) -
 من (النقل و الترحال) .
 (٢٩٧) ومن أمثلة ذلك : و انتفض فهايت الضابط ، بسرعة وأيت ملايح شاب
 أسير اللون ، تحف ، يرتدي ثيما و يتطوفا ، ثيما أبيض خططا ،
 و يتطوفا رماحيا . . . برون الضابط وسبي ، حرقت أهدم يحرسون حرصا
 شديدا على ألا يتصرف الضحية إلى معذبة ، إلى جلالة ، حله يتخلون
 أساءه غير أساليبهم ، و يشون بين الناس حشرين - ص (١٧٤) -
 التجليات .
 (٢٩٨) انظر و بعض مكونات علي الروائي - ص جمال الميخاني - ص ١١٣ -
 مجلة الآداب البيروية و عند ٤/٢ - ١٩٨٠ - و محور و الرواية العربية
 الجبلية .
 (٢٩٩) انظر و مفهوم الزمن في الفكر العربي - ص د - أحد السطال - ص ١١٦ -
 رسالة مرفوعة لنيل دبلوم الدراسات العليا - تحت إشراف د . علي سامي
 انتشار - ٨٠/٧٩ .
 (٣٠٠) الأعلام - الجزء السادس - ط ٣ - ص (٢٢٢) ، ص (٢٢٣) .
 (٣٠١) ص (٢٧١) - التجليات .
 (٣٠٢) و مولف المنة - ص (٢٨٥) ، ص (٢٨٩) ، ص (٢٨٧) .
 (٣٠٣) و كتابة الفاعل - م - دوسو - ص (٢٤٧) - م - م .
 (٣٠٤) نفسه - ص (٢٧٥) .
 (٣٠٥) و الشيبوسون خليفة الأمانة - ص يسير دو مسكات ليد - ص (٨٩) -
 باريس - ١٩٠٧ .
 (٣٠٦) و الرواية ذات الأفرصة - ص سوزان ووين سليلان - ص (١٤) / ص
 (١٥) - م - م .
 (٣٠٧) نقشه - ص (٢٠) .

المراجع والمصادر :

١ - أولا : النصوص الإبداعية :

- ١ - كتاب التجليات - ط . دار الرحلة للطباعة والنشر - ٨٣ - بيروت -
 لبنان .
- ٢ - خطاط الميخاني - ط . دار المسيرة - ٨١ - بيروت - لبنان .

٢ - مراجع بالعربية :

- ١ - صفة الرواية - تأليف : يريس لويوك - ترجمة عبد الشار جراد -
 بغداد - ٨١ .
- ٢ - مفهوم الزمن في الفكر العربي - أحد السطال - رسالة جامعية لنيل دبلوم
 الدراسات العليا . (تسمية الفلسفة - ٨٠/٧٩) .

- L'écriture de l'histoire - Michel de Certeau, Gallimard 1975. — ١٠
Les saints successeurs des dieux - P. Sainte Yveos - Paris 1905. — ١١

٤ - المجلات :

- ١ - مواقف - عدد ٤٣ - خريف ١٩٨١ - بيروت - لبنان .
٢ - الأدب - عدد ٣ / ٧ - ١٩٨٠ - بيروت - لبنان .
٣ - أدب وثقافة - عدد : ٣ - أبريل ٨٤ - القاهرة - ج ٢٠ ع .
Langages - Le nom propre no: 66 - Juin 82 - Larousse. — ٤
٥ - المصاحم والموسوعات :
١ - الأعلام - غير الدين الزركلي - ط : ٧ - صدار - بيروت .
٢ - لسان العرب - ابن منظور .
Encyclopedie (Universalis, 1982. — ٣

٣ - مصادر ومراجع باللغة الفرنسية :

- Esthétique et théorie du roman - M. Bakhtine Gallimard, 1978 — ١
Poétique de Dostoievski - M. Bakhtine, du Seuil, 1970 — ٢
Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique - T. Todorov, du Seuil — ٣
1981.
Introduction à la littérature fantastique - T. Todorov, Points / — ٤
Seuil, 1970.
Roman des origines et origines du roman - M. Robest, Gallimard, .. ٥
1972.
Le roman à thèse - Susan Robin Suleiman, Puf / occitane, 1983. — ٦
Le livre à venir - Maurice Blanchot, Idées Gallimard, 1959. — ٧
L'univers du roman - R. Boumeuf et R. Dallet, Puf, 1981. — ٨
Essai sur les formes et leur signification, Mediations de noel — ٩
Gontier 1981.

أبعاد واقعية جديدة في رواية "اليتيم"

محمد سبرادة

نصدر في هذه القراءة لرواية «اليتيم» عن أسئلة معيَّنة تتصل بإشكالية عامة راقت ظهور الرواية المغربية وما تزال تطرح من خلال الإنتاجات الأخيرة الباحثة عن إيقاع منتظم للتطور زمن أفق لتجاوز «الديابات» . وأقصد الخطاب الواقعي في الرواية بحسبان أن السياق الذي واکب النشأة والخطوات الأولى كان سيالاً مشدوداً إلى «الواقعية» ودلّالها الحافّة الموحية بالقُدرة على التقاط الواقع المفرق المتحوّل ود تجسّده، ود تصويره، وجعل الرواية - من قَم - أدلة من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع . مثل ذلك السياق المشدود إلى القُفُورَة الإيديولوجية، المُبال إلى تخصيص دور الكتابة بفعل تأثيرات مشرقية وغربية عمومة بدعوات الانترزام والأدب المألف، ترك بصماته على معظم كتاباتنا، وحسّد لها أفقاً أولياً : تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع .

ويكون من الطبيعي في مثل السياق الذي أشرنا إلى بعض عناصره، أن ترتدّي الواقعية أزيد غنّة، وأن تلبس معانٍ ودلالات مختلفة ومسطحة، ابتداء من الوصف الفوتوغرافي إلى التسجيلية التاريخية الموصعة بالأساء والأحداث والشعارات . ومن ثم فإن قراءتنا النقدية كانت، في الستينيات وبداية السبعينيات، تنطلق من «الواقع» (كما يتصوره كل ناقد) لتقرأ العمل الأدبي ولتسأل صاحبه : أين هو «الواقع» فيما كتبت؟ وفي كثير من اللغات النقدية التي كان القصاصون والروائيون يحضرونها، كُنّا نحاصرهم بأسفلتنا عن «واقعتنا»، فكانوا يبدون عاجزين عن الإجابة معها حاولوا، وكان اللقاء ينتهي بخصمهم على المزيد من الواقعية فيما يظل العمل لتتجزع خارج دائرة التحليل والتفاعل والفهم من الداخل .

وما كانت تلك مرحلة لا متاعص منها، أي لما صوغناها الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية .

جيدٌ «يُجور» باللمحوس شكل الرواية ومضمونها أو شكل الشعر، أو القصة .

من هنا يكون التجريب مسوغاً ورافداً للتجديد . لكن لا يعني التنبئ المطلق للكتابات التجريبية وبخاصة تلك التي لا يتزلف أصحابها على وعي نظري يستند مغايرتهم الإبداعية .

ومن هذا التطور، تكون مناقشة الواقعية والخطاب الواقعي انطلاقاً من تحليل نص يعيد طرح الأسئلة الأساسية ويقدم بعض الأجوبة عنها، أكثر أهمية من الدوران في متاهات التحديدات النظرية والاستشهاد بأقوال الأعلام والرواد . . . واعتقد أن رواية «اليتيم»

وبدأت مرحلة أخرى من خلال مزيد من التعمق في فهم النص الأدبي ومكوناته، وفي تعرف الاتجاهات الأدبية والنقدية تفرغاً يصعد إلى الأصول ولا يكتفى بالشذرات والآراء المتبصرة . وعبر الترجمة والتفاعل مع ما تفرزه الساحة النقدية العالمية والعربية، استطاع الخطاب النقدي المغربي أن يعيد النظر في كثير من المقاسيم والمصطلحات والتحليلات، وفي طليعتها علاقة الأدب بالواقع وعلاقة النص بالإيديولوجيا، ووظيفة الكتابة والنقد . . . لكن كل هذا التحول على مستوى الخطاب النقدي لا يماثل ظهور إنتاج أدبي

● اليتيم، عبد الله المروى ١٩٧٨

- (أ) الكلام المتحدث به أو المكتوب (التكرار ، الإعادة ...)
فيكون لدينا معنى أول للواقعية النصية .
(ب) بعض عناصر الواقع (الضجيج ، الحركات ، الأسطر ...)
فيكون لدينا معنى ثان هو الواقعية الزمنية .

لكن هذا التحليل للحطاب الواقعي لا يترك العناصر اللغوية ليصل إلى صلب العناصر الأسلوبية والبنوية التي يمكن عدها بمثابة إرغامات يخضع لها الحطاب الواقعي ويتميز بها عن باقي الحطابات . لذلك عمد فيليب هامون إلى استئناف بعض المحاولات التي أنتجها جاكسون وتوفوروف وأوريخ وريفاتير ، ليجسد نوعاً ثالثاً من الواقعية يُسميه الواقعية الوصفية ، يستجلب مكوناته وتناقضاته النوعية ، ويميز بعض الإرغامات الخاصة به التي تثبت أنه ليس خطاباً سابياً كما يظن البعض .

وعبما نحن في هذا الصدد التذكير بالإطار العام الذي أعاد هامون ضيمه طرح المسألة : لأن هذا الطرح المبجد يؤكد على كون الحطاب الواقعي أكثر غنى وتعقيداً مما هو شائع ، وعلى أن الانطلاق من خلفه واقعية لا يعني التقيّد بعناصر ثابتة واستنساخها ، وإنما هو عمل يُفسي بالضرورة إلى تروبيات متعددة وإلى إمكانات للتجديد بدون التصل من إقامة علاقات مع الواقع تكشفها الصياغة النصية .

والنقطة الأساسية في محاولة هامون هي أنه يعمد إلى تحويل « كَيْفِي » في المبيع ، أي أنه يغير وجهة النظر الأساسية لتُعيد التفكير في مسألة التشخيص والواقعية بعيداً عن المحاكمة وعن المفولات الفلسفية . وبذلك يعتمد الطرح الجديد على محاولة استكشاف : الثبة الكامنة وراء إنتاج الانساق الدالة (الفعل ، سرورية التلفظ ، تعاقد القراءة ..) بدلاً من الاكتفاء على الانساق الدالة في حد ذاتها ، بعبارة أخرى فإن المسألة ستوضع على مستوى العلاقة بين « برنامج » كاتب ما ، والقانون المحدد للقارئ والذي يتوجب إنشاؤه . من ثم لا يعود الأمر متعلقاً بسؤال مثل : « كيف يستنسخ الأدب الواقع ؟ » بل يصبح : « كيف يجعلنا الأدب نعتقد أنه يستنسخ الواقع ؟ » وما الوسائل الأسلوبية التي يستعملها لإيجاد ذلك النظام الأساسي الخاص بالقارئ ؟ .. وباختصار ، يحق التساؤل عن البنات الحافضة للإرغام في الحطاب الواقعي .

في ضوء هذا التحوير المنهجي يهترب فيليب هامون من الواقعية الوصفية ليجسد معاهلاً ، انطلاقاً من « دفتر شروط » غير تائم استقدها هو متداول ، ويضمن النقط التالية :

- « العالم حق » ، متنوع ، لا يخضع للاستمرارية .
- بالإمكان أن نُقل معلومة واضحة وملتمحة من هذا العالم .
- اللغة قادرة على نسخ الواقع .
- اللغة ثانية بالنسبة للواقع (إنها تعبر عنه ولا تحلقه) فهي خارجية بالنسبة إليه .
- يجب أن يتلاشى « السند » (الرسالة) إلى أبعد حد ممكن .
- كما يجب أن تسمى الإفراشة المنتجة للرسالة (الأسلوب ، التلفظ ، الصيغة ...) .
- يتحتم على قارئ أن يعتقد في حقيقة ما أتقنه من إخبار عن العالم .

لعمد الله المروي تستعفا على إعادة طرح إشكالية الحطاب الواقعي في الرواية المغربية ، لا بهدف الوصول إلى تصنيف هذه الرواية ، فليس هذا هو المقصود ، ولكن لإثبات بعض القضايا المتعلقة بالكتابة الروائية عموماً ، ولرصد إنجازات مهمة حققتها « البيت » خارج الفهم التبسيطي للواقعية .

أولاً : الحطاب الواقعي

تعرض الناقد والمحلل اليوم ، عند محاولتها إبراز خصائص الحطاب الواقعي في عمل أدبي ، لثبائسات كثيرة غالباً ما تطلس تضاريس التحليل من جهة ، وتغش العمل للتقود ضمن تصنيف « واقعي » قضااض تغلب عليه التصنيفات المبرزة لدراسة الواقعية أكثر مما تلطظ الخصائص المبرزة داخل إطار نظري عام للكتابة الواقعية .

من ثم تأتي ضرورة الإشارة ، ولو بانقضاب ، إلى المستوى الذي نضع فيه إشكالية الحطاب الواقعي على ضوء بعض الأبحاث^(١) ، التي وضحت عناصر جديدة في التعامل مع الحطاب الواقعي تماثلاً متغيراً للتقسيم التعميمي الذي يرى أن هناك « واقعية » و « مدوسة واقعية » حكاً لوابت أسلوبية ونتيجة وسجلات مضمونة معدة ، معطاة شيقاً ، وما على الكاتب « الواقعي » إلا أن يصوغها كما أتت « مُسترحياً » الواقع .

إن هذا التصور الشائع للواقعية له جذوره المنبثقة في نظرية للمحاكاة التي طرح ضعبها أفلاطون وأرسطو إشكالية الإحالة على الواقع والعلاقة به . وبالرغم من تعدد التوابات لبعض المفولات الأساسية في نظرية المحاكاة التي يبي عليها أرسطو « شعرية » ، فإن فكرة استنساخ الواقع ظلت هي المحدد الأساسي للشعر ملحجها كان أودوما ، استنساخاً يخضع لتعديلات تميز المستويات الأسلوبية وتصنعها حسب « النيل » و « المتعطف » من الموضوعات .

وثلث ردة الفعل الأساسية على هذا المفهوم الأرسطي للمحاكاة في كتاب « لاوكون » للناقد الألماني ليسنج في القرن الثامن عشر ، وكتباته المختلفة عن المسرح والأشكال السردية^(٢) ، فقد أوضح ليسنج أن عمق الإبداع لا يمتثل في تحقيق المحاكمة بل في إدراك طبيعة الإرغامات التي تفرضها كل أداة تعبيرية على الديدع ، والوصول إلى إقامة علاقات متبادلة ومتوازنة بين العناصر المكتوبة للعمل الفني . كان ليسنج يطرح منذ ذلك الحين ، وعلى طريفته ، فكرة أن العمل الأدبي لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه .

وعم الدراسات الأدبية والسيمائية ، بدأ الاهتمام بتحليل شعرية الحطاب الواقعي على أساس تنسيطي يستخلص الخصائص الاستدلالية ويقارن بين مختلف أنواع الحطابات (الواقعي ، فوق الواقعي ، الصعبي ، الفانتاستيكي الرمزي ...) . ولا شك أن الأبحاث السبانية أكدت عدم إمكان الاستمرار في طرح إشكالية الواقع وإحالاته انطلاقاً من مفهوم للمحاكاة أو التشخيص ، لأن اللغة ليست جوهرراً وإنما هي شكل لا يرجعنا إلى أشياء خارج النص . من هذا المنظور الساني فإن اللغة - كما لاحظ أحد الباحثين^(٣) - لا يمكن أن تُحاكي من الواقع سوى :

إن حاضِر رواية اليتيم : حودة مارية إلى اليضا بعد غياب دام خمسة عشر عاماً واتصالها بإدريس ، الحبيب السابق ، لمساعدتها على إنجاز بحث سرولوجي عن مدينة الصديقية ، ثم الرحلة المشتركة إلى مراكش والأخفاة المفاجئة . . . هو ما يؤطر النص ويعطيه حيكة تحمّز عدداً من الأعمال والمقابلات والتوضيحات . ولكنّ شخصي حاضِر الرواية وعناصره ، لا تكتمل وتكتسب ملامحها المعينة إلا بالارتداد إلى الماضي : ماضي التاريخ وماضي إدريس . إنه سارد أكثر مما هو أحد شخصي الرواية ؛ لأنه في حاضِر الرواية لا يكاد يفعل شيئاً : يشغل يعمل في رعيه ، وبين تحت وطأة لملالة والغفوط ، ويلحق جراح حبّ قديم وآلاماً خلفها الموت والشرقي . لذلك فإن أعمال إدريس الأساسية يجتريها الماضي وتنتهي إلى « عهد الطموح » عندما كان يرتاد بحرية الحب وبحرية رفض « المستعقبات » . . . وهو رحلة البحث عن « زمته » يستعرض الأزمنة المتصارعة والمتشابكة ويفرّدها في مسار ارتدادي إلى الكهولة في العقولة . كان ذلك الحاضر لم يتعدَّ حيمه ، أو كانه لا يتطرق منه شيئاً . والنص واضح في ذلك : فكّلي العلاقة بين الشخصين غير إدريس ، عبر تذكّراته ، ولا تخلف فعلاً جليداً . حتى مع مارية تبقى العلاقة مسكّنة وتذكّرية : إشارات لملاحظة فحّت ، واستحسان لا يتركها بأخت . إنها هنا لقياس مفعول الزمن وتحولات العلاقة . هكذا تُعدّو مارية أساسية في حيكة « اليتيم » ، ويجرد عنصر في الحيز المعين من رحلة إدريس نحو الجليل ، نحو الطفولة يوسفها وما قبل تاريخنا والشكل خريطة الأولى . في رواية « الغربة » كانت مارية هي المركز والحرك لأعمال إدريس ، الجليل الذي كان يؤمل أن يتجاوز به كل الإحباطات . . . كانت بمثابة شاشة حَبَّت عنه كل الأشياء بما في ذلك طفولته . وفي « اليتيم » تنظّم مارية في سلك الزمن المجزّء ، فليفت إدريس إلى النقاط التحولات التي لحقت ولحقت ما حوله ، ويرتد إلى الطفولة بحثاً عن ذكريات ويقيم لا يُصلّ لوبها ، ولا يتألم منها الزمان .

هذا البناء المزدوج بأغراضه المختلفة ، هو ما يُسبغ على فهم بقية عناصر التركيب والكتابة في « اليتيم » . وبينما هنا ، أن تبرز بحيرة الكاتب ، بانتظام ، إلى الترتيب لتصفين تراكيب الأزمنة وتداخل الفضادات ، وإلحاشنا بأن قراءة النص تستلزم تعاملنا بأخذ في الحسبان . هذا التوليف الذي يكرّس السرد الخفي ويتزعج إلى وضع الأحداث والذكريات والشاهد في فضاء متجاوب يتذبذب تكيف المشاهد والنظر عبرها إلى الأشياء . وعن طريق المونتاج يفسح المجال أمام الاستطراد والتضمين^(١) .

ب - منظور السرد :

يؤطر مجموع النص ضمير متكلم هو صوت إدريس الذي يضطلع بدور السارد ويدور الشخصية - البؤرة الروائية بين مختلف المشاهد والأحداث والذكريات .

لكن عناصر أخرى غُمد من رؤية ضمير التكلم ، وتدخل إلى النص وجهات نظر عدّة :

فإلى جانب الحوار الذي يجلّ حيزاً لا بأس به ، يسند الكاتب السرد لشخصي أخرى في الرواية ، وإن كانت جميعها تُعرّج عبر إدريس الناقل لكلامها . فهناك قرائات يحكيها الأب ، وعلية ، والمرمزة ، وامرأة الصم ، وجليل ، وحلodon ، ولا يتغير منظور السرد فقط ،

ومن هذه المفترضات ، يستخلص الباحث تيمّين أساسيتين هما : الروائية (يجب على الرسالة أن تستطيع إعادة تبليغ معلومة ما) والوصف . وبالأخص على ذلك استخرج صعداً من الطرائق التي يمكن اعتبارها لقياس الخطاب الواقعي مثل : الارتداد إلى الماضي ، التحفيز السيكولوجي ، التاريخ الموازي للحكيكية ، التجسيد السري . . . الخ . وكانت الخلاصة هي أنه من الصعب تشييد نمط خاص للخطاب الواقعي ؛ لأن شروط الاستقصاء والتعميم غير متوافرة ، لكنه يلاحظ أن الخطاب الواقعي يتميز أكثر به . تناقضاته النوعية ، أي تناقضات بين مفترضات المطلق الكهولة لدفتر الشروط ، والمعرفة غير الكافية بالإرغاعات الخاصة بالنص وكتابه . فمعها كانت مطلقات الكاتب الواقعي واضحة ومحددة ، فلها عند الإنجاز ، تخضع لإرغاعات الكتابة ، وتكتسب دلالات إضافية قد تُغير من المطلق الأول ، وهذا هو ما يُعتمد تحليل الخطاب الواقعي بما يشتمل عليه من إرغاعات وشكليات ودلالات معقدة ومتناقضة أحياناً . ونتيجة لذلك لم يعد من الممكن بعد ، التعامل مع النص الواقعي وكأنها قائمة على عناصر ثابتة ومفولات معدّة سلفاً .

وفي السياق الذي أقرأ فيه رواية « اليتيم » ، يعمى التركيز على أن قيمة النص لا تأتي من « الانتباه إلى إلهامه » طليعي ، في الكتابة يكشف عنه صاحب النص ، لافتاً نظرنا إلى المؤدّاه عن « الواقعية »^(٢) . وإثنا يكتب القيمة من مدى تحييقه للتوازن العلائقي بين خلف مركزات النص وقدرته على جعل الصياغة النصية مرصداً موحياً وتُثيراً لأسئلة جديدة تذكّن الحوار داخل القارئ . . . هكذا ، لا يتم ، استبعاد الخطاب الواقعي من دائرة الإبداع ومن إمكانات التجديد والتأثير .

ثانياً: تحليل « اليتيم » :

تترسّخ من هذا التحليل إيراد أهم العناصر التركيبية والتيمات التي اعتدتها الكاتب وحقق لها وجوداً في النص ، ويمكن أن تعد بمثابة « البنية » الكاسنة وراء إنتاج نسي معين للخطاب السرائقي في « اليتيم » . إن هناك بنيات ونصائص أسلوبية يتعامل المروي ، من خلالها ، مع واقع معين ، ويتوسّل بها لتعقّل ذلك الواقع وضّبه إلى صياغة نصّية بالرغم من تشابهه ومتداخلة الزمان والمكان . وإذا كان الكاتب يترسّخ رواية - على مستوى البنية - ضمن التعبير عن الشعور^(٣) الذي يتخلقه الواقع في النفس ، فإن العملية نفسها تلتقط عناصر « موضوعية » تُبيح أكثر من قراءة للواقع الذي خلف مشاعر في نفس الكاتب .

١ - التركيب العام :

أ - البنية :

تركّز « اليتيم » على مجموعة من الثنائيات سواء في مستوى التحفيز أو الزمان أو الفضاء أو اللغة . من ثمّ فإن الحبكة الطويلة التي تُشكّل بنية سطحية (رحلة مارية إلى مدينة الصديقية ثم إلى مراكش واختلاؤها الغريب) سرعان ما تتلاشى وتتبدل مُصححة المجال لتُصنّف العوالم المادية والشعورية التي تخلفها الثنائيات ومجموعة القصص المتناثرة ، ودوائر الأزمنة والفضادات المتداخلة ، مما يجعلنا أمام بنية عميقة يمكن أن نسميها : « رحلة إدريس عبر الذاكرة والباطن » .

و ... لو فعلت لرجعت إلى حيث كنت قبل خمسة عشر عاماً . هل تقلعت طول هذه الخلة ؟ ... (ص ١٦٩) .

نجد الإشارة ، صل مستوى الصيغة ، إلى الصفحات الخمس (ص ٢١٥ إلى ٢١٩) التي أورد فيها صياغة لغالي نشرته مجلة أجنبية أثبتت عن المغرب . ففي هذه الصفحات نجد خطاباً سروداً بدون استحضار لسباق التفتظ وخصوميته ، بل إن السارد يبدو مجهولاً ، ويتنقل من التذلل العام إلى ضمير المتكلم ثم إلى ضمير الجمع . . كل ذلك اختزال للحوار والأقوال وتكليس للأفكار . وهذا ما جعل إدريس يعلق على اللغالي بقوله : « ليست القطعة وصفاً ولا تحليل ولا رواية ولا تقريراً » ، لعل يدخل ذلك في نطاق التجريب لمختلف صيغ السرد ، وخاصة منها الصيغة « الموضوعية » التي تكتفى بالنقل ووصف الظاهر كما كانت تدعو إلى ذلك مارية ؟ الغالب أن المؤلف كان حريصاً على تجريب صيغ مختلفة لإرضاء الحيوية وضمان تمدد وجهات النظر ، وإحتمالات السرد غير المحدودة .

٢ - التيمات وتعمُّد مستويات التعبير

أوضحنا ، عند الحديث عن بنية « اليتيم » ، أنها تتصوّر حول شخصية إدريس خلال رحلته الارتدادية بسطاً عن مركّزات في الماضي والطفولة ، ومن خلال استحضار المشاعر والذكريات ، وما تطفئه الأذن ، واختزّنه البحر . وهذا النوع من البناء يعمل السارد إدريس بمثابة المصفاة التي تُفَرِّغُ صَبْرًا مختلف الأحداث والوقائع لتصل إلينا ، أساساً ، في شكل آثار شعورية متبقية داخل نفس إدريس - الشخصية . لكن ذلك لا يسوّغ القول بأن « اليتيم » توصّل إلينا فقط شعور إدريس وهو يستعرض ماضيه ، لأن تجسيد الشعور يتم عبر إعادة تكوين واقع معين رافق مولد ذلك الشعور ، ولونه ، وشمته بسمولات لغوية وفصائلية وبشرية ، فالشعور يُقرأ من خلال ذلك الواقع ، كما أن الواقع في صياغته النسيجية يُفهم بعض أبعاده من خلال علاقات صاحب الشعور به ، ومن خلال ما يتضمنه من إحالات طفصليات وشخصيات .

لأجل ذلك فإن استخراج التيمات الأساسية في « اليتيم » مرتبط بالتعمُّد اللساني ، ومستويات التعبير ، لأن الكاتب يُفهم تركيبه الروائي على إعطاء الأولوية للتشخيص الأدبي عبر اللغة (اللغات الاجتماعية) وما بينها من حوار وتقاطع . وهذا ما يسوّج التحليل على أساس النظر إلى المتكلمين^(١) داخل الرواية بوصفهم العناصر الإيديولوجية التي تُطغى « اليتيم » لغتها المتبقية .

إن « كلام » إدريس إحدى ركيزتيه ، لكنه رغم ذلك لا يكتسب دلالاته وأبعاده إلا من خلال مقارنته بالقول كَلَمًا أو بالأقوال التي يربو في مقاطع من للحكايات المدرجة ضمن الرواية . يجلس للمنى ، الكلام دالماً مؤشراً إيديولوجياً ، كاشف من لغة اجتماعية متكوّنة أدنى طور التكوين .

وفي ضوء ما تقدّم ، نتطّلع ، لاستخراج التيمات ، من وضعية التفتظ بين إدريس ، والعالم الخارجي : إدريس الذي يكشف أن ما فعله ويفعله لا يرتقي إلى مستوى مطاعه ، ولا يغيّر العالم المحيط به ، ولا يستجيب لآرائه . إنه يعمل عملاً هو غير راضٍ عنه ،

بل تتغير كذلك اللغة ومطابق التعبير والدلالات ، والسارد إدريس ، وسط الأصوات الكثيرة ، يرفع صوته ليؤنّن الأصداء ويُعيد تأويلها .

لكن المنصر البارز والمقصود لمعرضة صوت السارد الرئيس وتحقيق نوع من التوازن عبر ثنائية الرؤية ، هو صوت مارية التي تتقمّص صوت الإحصائية السونيولوجية الحريصة على دراسة الظواهر وأنماط السلوك والعلاقات كما تتدبّر بدون إسقاطات ، أو استبطان لما هو كامن وتُحتمل . وأكثر ما يتجل ذلك عندما يورد الكاتب تقرير مارية عن مدينة الصديقية وهي تصف ما عَليته عند زيارتها ، وتستخرج الاستنتاجات الملائمة لوصفها . بينا إدريس ، عندما يتكلم عن الصديقية ، فإنه يفعل ذلك من خلال المشاعر الثانوية في الذاكرة : الأب ، المم ، الجدة ، الأم . . والأبعاد الميتولوجية : « إنك تدومين مدينة اليتيم . هذا هو اسمها منذ القدم ، ترجع من لغة إلى لغة^(٢) » ، من اللبسية للقدسية إلى القبطية إلى اليونانية إلى الرومانية الخ . . . في مقابل ذلك يأتي صوت مارية عظيم القوة ، ينقل الرسالة بدون سباق التفتظ وعلاماته . كأنها تلقى خطاباً بيداغوجياً :

« الحياة في الصديقية عملة ، لا توجد جمعة تقاليد ولا مكتبة عمومية ولا دار جماعية . يمرض من حين إلى حين لهم في فَرَحٍ لسهج . . الخ » . (ص ٥٥)

ج - صيغة الخطاب :

تصطلع صيغة الخطاب ، كما هو معلوم ، بدور أساسي في إضفاء طابع التخييل على النص الروائي وعلى المحكي بصفة عامة . والملاحظة الأولى في « اليتيم » هي أن حيز السرد أكبر من الوصف في صيغة الخطاب ، وإن كان هذا التمييز يظل نسبياً ، ولا يعمل في كل الأحوال حكم قيمة . وبالإمكان تفهم غلبة السرد في « اليتيم » على أنها نصّ تذكري يُساور للماضي ويستحضر للمشاعر المتبقية لفهم ما آلت إليه الأمور في الحاضر . بل يسلّو أن يكون الغرض هو القوم : . . . حصيلة صُدقة كالحيلة كلها . مَنْ يقول إنه يُخطط لحياة كسّاب يستحق أن يُصلب . قد يكون حياته منطق لكننا نجهله . . . (ص ٣٥٠)

غير أن صيغة السرد في « اليتيم » تتخذ أساليب عدة بما يحقّ لها التنوع والحيوية . والنسب الأكبر يأتي في أسلوب سردي مباشر ، أو مفترق (rapporte) يعتمد فيه الكاتب على الحوار وعلى التشخيص وعلى نقل حكي الأبعدين (عليه ، الأب ، الممرضة ، امرأة العلم . . .) ثم هناك السرد غير المباشر وفيه يتبدّل الكاتب ليعكس كلام الشخص وعبر عن المضمون بدون نقل الحوار تاماً ، مثلاً نجد في سرده لزيارة بيت مدام جرمان (ص ١٦٥ إلى ١٦٨) .

ونجد أيضاً أسلوب السرد غير المباشر الحزّ حيث « يتوقّى السارد التفتظ بخطاب الشخصية ، أو أن الشخصية تتكلم عن طريق صوت السارد وتتّزعج ، عندئذ ، الصوتان^(٣) » ، صل نحو ما نجده في الصفحات ١٦٠ إلى ١٦٢ : فيلوريس بعد أن احتل بنفسه في الليل ، وبعد لقائه مع مارية البالغة ، يُغلّظ إلى حوار داخل ، لكنه يأتي في شكل خطاب يوجهه السارد - إدريس إلى الشخصية - إدريس :

غير أن هذه اليتيمات لا تختزل « اليتيم » بل تفتحها على قنوات أخرى بسبب التعدد اللغوي والتصوير وما يتولد عنه من تفرعات ودلالات تلايس حقولاً وفضاءات متباينة . والتعدد اللغوي عنصر متواتر في تركيب الرواية بما يؤكد وجود القصيدة لدى الكاتب وراه لجوهر إلى « التهجين » باللغة الذي يحمده « باخين » : أي السعي إلى تخصيص أدبي للغة في مستوياتها المتعددة ، وهي عملية تتطلب وعياً وجهداً لأنها تختلف من المزج الاصطناعي للغات مزجاً عشوائياً بدون تَنَسُّق يبرز التعارضات ، ويتناغم التوافقات . وتوفر « اليتيم » حل تعدد لغوي يتفصح أكثر من خلال التعدد اللساني - الاجتماعي ، لأن أنواع الخطابات التي يمتزج عليها النص تحيلنا على « مناطق » اجتماعية تدعم تصفياتها اللغوية :

لغة المنطقة المخزنية ، ولغة منطقة الفقهاء والمتصوفة ، ولغة الفئات المتوسطة ، ونقصد من لغة الحكمة الشعبية .

وهذه العناصر اللغوية الثابتة تصل إلينا عبر أشكلى واضحة : لأن الكاتب يميز بين «يتين لغويين : وهي السارد (الكاتب ؟) ، ووعي الآخرين ، أو بعبارة باخين : « الوعي الذي يُشخص (الوعي) الشفوي - للمؤسِّب » ، والوعي الذي هو موضوع التشخيص والأسئلة^(١١) .

ينتج عن ذلك أننا نجد في « اليتيم » ثلاثة مستويات من التعبير : - لغة السرد العام الرابطة بين الحلقات والمتابعة للحبكة العامة ؛ وهي لغة تهتم بالتوصيل بعيداً عن الترميز وللعان الإضافية .

- ولغة الشخصوى وهي مستمدة لعناصرها وتراكيبها من الحكى الشفوى خاصة عند كل من الأب ، وعلية ، والمعرضة ، وامرأة العم .

- ولغة إدريس - الشخصية ، وهي لغة تتميز باستبطان الشاعر ، والتركيز على التفاصيل الشعرية ، ونفث الصفات السخرية . إن هذه اللغة هي التي توظف مجموع النص وتنظيمه بأسلوبها .

وواضح أن مستويات التعبير الثلاثة التي سجلناها ، تذكرنا باللغات الثلاث التي اشترط العروى ضرورة توفر الرواية الموضوعية عليها ، وهي :

- لغة للتواصل .
- ولغة تجمد أسلوب الكاتب .
- ولغة أُرُفَات ، لتخصيص الشخصيات المتكلمة في الرواية^(١٢) .

هكذا يكون شكل التعبير بمستوياته اللغوية المتعددة ، خادماً ومُستجيباً لثباتية اليتيمات وتناقضاتها ، ولاخلافات الشخصيات الاجتماعية . وفي ذلك التعدد يتحقق تنسيب اللغة ، وتكسيري مطلقة صَوَّت الكاتب .

ثالثاً: أبعاد واقعية

يتبين من هذا التحليل المركز لرواية « اليتيم » والغالب لتفصيلات أكثر ، أنها لا تندرج ضمن التصنيف التقليدي للرواية الواقعية بالرغم

ويستثمر اتسداً في الأفق وهشاشة في كل شيء^(١٣) . ولكنه يتسبب إلى يَتَمِه ويأخذ على عاتقه ليتحنى العالم المعاكس له ، تحمياً بالكبرياء ويرفضه لعالم « الأرقام » كما حاول أبوه أن يُعلمه ذلك . يلتقى من جديد بمجارية لكن بدون توقع أو حُرُون ، لأن صريات القندرو وحيانة التاريخ و علمته أن يثاقم هذه القلب وأن يعود على العيش بدون أوهام . لم يَبْنِ له ، إذن ، إلا الكلام : يتكلم عن نفسه ، عن مشاعره ، ويبعث من فوقه من خلال كلام الآخرين ، ومن خلال ما ترسب في الذاكرة واستقر في اللاوعي مثل الوسواس والحلح .

هكذا يعيش إدريس مفصداً بين عِللين ، ووعيين من القيم ، طاعاً إلى عالم ثالث . . لكنه ليس المقصود الوحيد ؛ فالشخصوى الأخرى تعيش نوعاً من الانفصال ، إلا أننا لا نعرف عنه شيئاً لأن السارد إدريس يركز على حالته ، ويُفصح عن وعيه لتجربته . إنه يبدو موزعاً بين عالم العقل ، وعالم الرغبة :

- عالم العقل يشتمل على التحليل ، والأرقام ، والفعالية ، ورؤاه الأسبوعية لـ « ظاهري الأمور » .

وهي عناصر استوعبها إدريس واحكم لها في فترات طويلة من حياته . . لكنه يجد ، الآن ، نفسه محاصراً بـ :

- عالم الرغبة : وقد أثقلت رموزه وشخصياته من « عقلمها » وجاءت محاصر إدريس بالأسئلة والذكريات والألم للكبوت . وليس من سبيل إلى « اعتقال » الرغبة وتعلُّقها ، سوى محاولة تشخيصها وجعلها تفصح عن ذاتها عبر لغاتها ونزواتها . إنها تنتمى إلى منطق الأشياء الباطني .

من هذا المنظور نستطيع أن نفهم إلحاح بعض اليتيمات داخل نص « اليتيم » ، لا بوصفها رهائيل ووسواس ثُلَاقين وجداناً إدريس وحده ، ولكن من حيث إنها تكون أيضاً قابساً مشتركاً بين الأشخاص الذين أتبع لهم أن يعيشوا في أوضاع انتقال وتداخل وانفصال مثل الأوضاع التي عاش فيها إدريس .

تأتي شخصية إدريس شبه مُتجَمِّلة عند رهائيل مُستحيلة : حب مارية للمستحيل ، والمدن « المستحيلة » (بالمعنيين) ، والعلاقة الناقصة مع الأب ، والطفل (نعمان) كليت ساعة ولادته وبالقابل ، تدرج الشخصيات الأخرى متحركة ، ظاهرياً ، في إطار مغلول ينظر صوب المستقبل ، لا الماضي^(١٤) : جليل ، حمدون ، وخاصة مارية التي تتخذ صفة التفتيش لإدريس من خلال الحوار والأفعال . غريباً يجد إدريس نفسه وسط شخصوى والحاضر ، للتلطف بظواهر الأشياء ، فيلتجئ إلى شخصوى رَحَلَتْ ، أوفى طريق الأكل ، لكنها باقية في الشعور ومائلة للذاكرة . إنه لا يريد أن يَنفَر بالظواهر أو أن يتسلسل لها ، بالرغم من أن التجربة جعلته يرتاد منطقة الشك : « ما زلت أعتقد أن وراء الظاهر باطناً لكنني أصبحت أشك أن يتحكم هذا في ذلك » (ص ١٩٢) .

من ثم ذلك الحضور للموت في صفحات « اليتيم » : المذن الميتة ، موت نعمان عند الولادة ، رحيل الأب والأم والجد وإيضاً الرحلة نحو الطفولة ، ذلك « المائِل » تاريخ « السابق لتاريخنا » ، حل حد تعبير فرويد .

والسرد التشخيصي يأتي عبر تعدد اللغات ومستويات التعبير ، عبر التهجين والأسلية ، مما يعطي للسرد في « اليوم » قيمة أساسية : يحيله إلى تشخيص لغوي – اجتماعي – تاريخي .

وفيما يخص جانب الرؤية والمضمون ، فإن « اليوم » لا يتبين منظراً إيجابياً ، بل يقطر العلائق والمصائر من زاوية المستقبل ، ومع ذلك فإن نسخ واقع معين متوكر بما هو عليه من تشكبات في الأنماط الحياتية ، وتوزع في الاختيارات ، وإمتزاز للقيم « الظاهرة » ، كأنه واقع عالم انتهى ، إلا أنه مع ذلك مستمر بتشاباته وانفصاماته وشكوكه . وإدريس ، للوزع ، الطلمح إلى تركيب جديد بين الماضي والحاضر ، يبدو عاجزاً عن الفعل ، لكنه يجهر بما استوعبه في تجربته المريرة : لا بد من أن نصالح الذات وأن نصبت إلى الباطن ، ونحاول أن نفهمه ، لأن الحياة ليست مظاهر ، أو أرقاماً ، أو قوالب فكرية وسياسية . . . وكل فهم للحياة يبدأ من الحوار مع الذات ومع الآخرين وضع الطبيعة : « كلنا يوم » فلنبداً باحضان يمتنا لنتمي العالم المتعدد ، غير الموحد . وهذا ما استطاع تشكيل « اليوم » أن يقدمه لنا في كثافة وعيش بناء مفتوح بالرغم من رحلة إدريس داخل مناطق الألم : أليست العودة إلى الطفولة نقطة بدايات ممكنة وانفتاح على ذلك المجهول الذي يظل ثلثاً في أعماقنا ؟

من اشتغالها على عناصر كثيرة مكونة للخطاب الواقعي . وإذا اكتفينا بالخصائص الاستدلالية العامة ، فإننا نجد أن « اليوم » تتوفر على القروية ، وعلى الوصف ، وعلى التشخيص السري ، لكن هذه الخصائص تتخذ ، على مستوى التركيب والتنشكيل صلاح وأبعاداً أخرى تبرز إمكانات جديدة للخطاب الواقعي . وهذه الأبعاد لم تتحقق نتيجة تخوير في استمالة تقنية « مستعارة » من سجل خطاب روائي آخر (رواية تبار الألوخي مثلاً) ، وإلا فنتيجة للجد الذي بذله المؤلف للمطابقة بين مضامينه وشاعره وبين التركيب الفني الصادر عن وعي واستيعاب لقاعدية العناصر والأساليب الفنية . ومن ثم جاءت الأواصر بين الشكل والمضمون متلاحمة ومتبادلة التأثير :

- فالهيكلة وتداخل الأزمنة وتعدد الشخصيات والفضاءات تبيد النص عن القروية « السلسة » ، لكنها تظل قائمة على نسق متماسك يستمد منطقاً من حالة الاستبطان والارتداد في الزمن لتصوير مشاعر إدريس .

- والوصف لا يترك لذاته وإنما لرسم ملامح الشخصيات والفضاء ، بالرغم من أن إدريس يمتدح لوان له القدرة على الانغماس في الطبيعة ووصف الأشياء والأفعال بدون إضافة أفكار . . . (ص ١٥٩) .

الهوامش

١) يشير إلى مجموعة الدراسات المنشورة تحت عنوان : « الأدب والواقعية » سلسلة بوان رقم ١١٢ ، لوسوي ، باريس ، سنة ١٩٨٢ ، وبالاعتماد على دراسة فليب هامرون بعنوان : "Un discours contradictoire" (خطاب عارض لإرغامات) في نفسه ، الكتاب ، لقد اعتمدنا عليها لترسيخ الطرح الجديد لساعة الخطاب الواقعي .

ويمكن الرجوع أيضاً إلى كتاب أوريك أوريان (Mimesis) « محاكاة » ، نشر جاليمار ، سلسلة « بيل » رقم ٧٤ ، سنة ١٩٦٨ .

٢) نجد تحليلاً مفصلاً لهذه القطعة في كتاب تزييفان تورويرو و « أجناس الخطاب » لوسوي ، باريس ، سنة ١٩٧٨ ، ص. ٢٧ إلى ٤٣ .

٣) ل. ، هامرون ، م. م. ، ص. ١٢٤ .

٤) نذكر جميعاً تصريحات الإصاح عن الرواية لبعض الكتاب والشعراء الداهين إلى تحميم الحدود بين الأجناس الأدبية ود تجاوز « الواقعية المرفقة لاعتقالات الإبداع ونهيد اللغة الخ . . . » والتي نوصيهم يؤكد أن الخلاف في مواضع أخرى تتصل بمدى فهمهم للفرق النظرية بين الأجناس الأدبية . تلك الفرق التي تحدد إغزاعات كل خطاب ، بل كل نص .

٥) تحدث الأستاذ العمري بتفصيل عن تجربته الروائية في الحوار الذي نشر بحملة الكرمل عدد : ١١ ، ص ١٧ وما بعدها .

وقد جاء هذا الحوار يؤكد ما نستشعره من وعي نظري بالكتابة الروائية وتفتيتها ، من خلال قراءة « القروية » و « اليوم » . إلا أن تصريحات الكتاب تظل قابلة للمناقشة والتعديل ، مثلاً حوارنا لإظهار ذلك من خلال تحليلنا للقيم .

٦) تشير بالخصوص إلى القصصتين في صفحة ١٥٢ ، تلخيصاً لرواية إيطالية ، ثم في صفحة ٢٠٦ متعاضداً حتى إدريس المريرة من رحلة سابقة قام

٧) بها إلى مراكز في صحبة نساء سوريات . وهو تضمين بأحد صيغة : يمكن من الدرجة الثانية حيث لا تأخذ الصيغة للمصنعة معناه إلا بارتباطها مع السياق الذي وردت فيه .

٨) اعتمدنا على الطبعة الثانية لرواية « اليوم » ، نشر المركز الثقافي العربي ، دكار ، الفارابي ، سنة ١٩٨٠ .

٩) جيرار جنيت : Figures III ، لوسوي ، ١٩٤٢ ، ص. ١٩٤ . وقد اعتمدنا في تحديد الصيغة على الفصل الذي خصصه لها جنيت بالكتاب نفسه .

١٠) انظر كتاب ميخائيل باختين : الاستيعاب ونظرية الرواية ، الجاليمار ، ١٩٧٨ ، ص. ١٥٢ وما بعدها .

١١) يتحدث متقابل عن « عشاق » والممكن السير . . . فلي موضحاً أن الرواية للسردية من خلال ضمير المتكلم ، فكما نتجح في إيماننا بالحضور والمباشرة . ثم يُضيف : . . . هناك فرق أساسي بين الممكن للجهة نحو الأمام انطلاقاً من الماضي ، كما في رواية ضمير القالب ، والممكن للجهة نحو الوراء انطلاقاً من الحاضر ، كما في رواية ضمير المتكلم : ففي الرواية الأولى تتوهم بأن الفعل هو بعيد الصق ، وفي الرواية الثانية ، يكون الفعل متوكر وكأنه تم وانفصي ، « تفلأ عن جنيت ، وجوه ، ج ٣ ، عاشق من . . . » ١٨٩ .

١٢) باختين : م. م. ، ص. ١٧٩ .

١٣) انظر إلى البصير لوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية : هـ . ١٩٨٤ ويستمد العمري ملاحظته من الرواية الموضوعية في أوروبا خلال القرن التاسع عشر ، ثم يعقب بأن معظم الروايات العربية لا تكاد تشتغل على أكثر من لثنتين ، مما يطرحها بالرواية ، والتجريد ، وعدم اللغة .

وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ،
الذي يضم نصوصاً من النقد العربي الحديث . يحتاج إليها
النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصاً من النقد الغربي لم
يسبق نشرها مترجمة إلى العربية

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية في صورتها التي
وردت فيها ، دون تدخل منا ، إذ كان الهدف هو إتاحتها
لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مخطأها . وكل ما نرجوه
هو أن تكون هذه النصوص مفيدة في التعريف بحركة النقد
الأدبي الحديث .

نصوص من النقد العربي

* مجلة « الأستاذ »

— باب اللغة

* مجلة « البيان »

— اللغة والمصر

نصوص من النقد الغربي الحديث

* من بو إلى فاليري (١٩٤٨)

* أدب السياسة (١٩٥٥)

* حدود النقد (١٩٥٦)



الاستاذ

الجزء العشرون من السنة الاولى

يوم الثلاثاء ١٥ جمادى الثانية سنة ١٣١٠ و ٢٦ كيك سنة ١٦٠٩

الموافق ٠٣ يناير سنة ١٨٩٣

باب اللغة

نقدم لنا انا مجتعا في اللغة العربية وما كانت عليه من العزوالارتفاع
ايام خلو العرب من الفخلاء والخلطاء وما سارت اليه بعد انتشار الدين
الاسلامي وسلطتها على كثير من اللغات فمز على غير العرب النطق بها
للتباين بين مخارج حروفها وبين حروفهم وعدم تمودم على النطق فحرفوا
بعض الكلمات وصحفوا ولحنوا حتى حدثت اللغة الدارجة المحماة بلغة العامة

وإنشأ ذلك من القرن الاول من عصور الدين الاسلامي فلهامام
المؤمنين سيدنا علي بن ابي طالب رضي الله عنه بوضع قانون صناعي به يرجع الملاحن
الى اللغة الصحيحة واخذ العلماء يدونون الكتب فيها ولما كما قدمنا ذلك
في مقالة اللغة والانشاء وعندما انتهى بنا البحث الى ذلك وراينا انتشار
الامية بسبب تقصير ملوك الشرق في جانب العلوم واشتغالهم بالحروب
الداخلية والخارجية عما يقدم الامة من المعارف عزمنا على فتح جريدة
تهدية تشتمل على فصل قصير باللغة الخارجة نحوّل به العامي الجاهل
من كراهة سماع الكتب الى محبتها فينجرّ به الامر الى سماع الكلام
الصحيح وهناك لا يلزم كتابة غير الصحيح وهذا الذي راينا انه القوة الجاذبة
لتحويل الافكار الى اللغة اذ ذلك فانشأنا جريدة التنكيك والتبكيك واصدرنا
العدد الاول منها يوم الاحد ١٥ رجب سنة ١٢٩٨ الموافق ٦ يونيو سنة
١٨٨١ وفي العدد الثاني منها كتبنا فصلاً تحت عنوان « اصابة اللغة تسليم
للغات » فعارضنا فيه الفاضل الكاتب امين افندي شميل برسالة تبادل
الجدال معه بسببها كل من الفاضل المنشيء احمد افندي سمير وكان يعنون
بالفاضل السكندري والفاضل البليغ ابراهيم افندي الملباوي وكان
يعنون بالفاضل المصري وكما اخذنا في فصل الجدال بالنظر في دعاويهم
وبراهينهم فحالت احوال وعرضت موانع . والان راينا جريدة الازهر بعد
ان كانت باسم الفاضل البارع ابراهيم بك مصطفى ناظر دار العلوم صارت
باسم المستر وليم ويلكوكس الانكليزي المشهور بطول الباع في الهندسة
والصبر على شاق الاعمال وقد افتتحها بخطبة سبق انه خطب بها في كلوب

الازبكية مؤداها ان المصريين لا توجد فيهم قوة الاختراع ولا مانع لهم
 الا اللغة العربية الصحيحة وانه اذا تحولت الافكار وحتمت استعمال اللغة
 البارجة في المحاطبات والتأليف العلمية والتدريس امكن المصريين ان
 يبتدعوا واطال الكلام في هذا الموضوع فرجعنا الى رسالة امين افندي
 شميل وقلنا ما اشبه الليلة بالبارحة وقد قال فيها « وبالاختصار فان سيف
 ضعف كل امة فقدان لغتها مما كانت تامة الالفاظ واسعة المعاني والمباني »
 وهذه عبارة صحيحة لم يصرح بمثلا الا زهر ولكننا نفهم ان المراد بالضعف
 ضعف الامة عن التحفظ على لغتها ولو لم تكن محكومة بالنذر لاضعف القوة
 المألكة وضياعها فكم من ام خضمت لام اعظم منها قوة واشد منها بطشا
 وبقيت محافظة على لغتها فبقيت الى الاستقلال وعزة الملك كالترك والفرس
 واليونان واسبانيا ورومانيا والبرتغال والبنار ولو تركوا لغتهم واستعملوا
 اللغة الحاكمة لما توتجسوا بالجنسية المتغلبة وصار للجموع امة واحدة ثم
 قال بعد ذلك « على ان بعض اللغات قد يكون لها وسائط طول البقاء
 لما فيها من التأليف الجليلة واقتدار العالم الديني والديني اليها فهي اشبه
 بجي في صورة ميت » ولم يرد بهذه العبارة الا اللغة العربية فانها هي التي
 انتشرت بها التأليف في جميع اقطار العالم ونزل بها القرآن الشريف
 الذي هو الآية الكبرى والحجة القوية لنا معاصر المسلمين فهو الداعي
 لحياة اللغة العربية الصحيحة وهو المقصود لكل محارب للغة ساع في امانتها
 وقوله فهي اشبه بجي سيف صورة ميت يريد به غلبة اللغات الاجنبية
 وامتدادها في الاقطار العربية واستعمالها في بعض المحاطبات والمؤلفات ولما

قال بعد ذلك « فإذا أيها الاخ المتعصب للضاد ليس لك ان تلومني اذا تركت لفتي الى غيرها وانت تعلم ان الانسان مفلطح على طلب التقدم » وهو حق فاني لا ألومه على ترك العربية لانه لا يصيبه شيء يتركها لكون الانجيل نزل باللغة اليونانية وترجمته بجميع اللغات لم يفقد من مؤداه شيئاً وإنما ألوم مسلماً يتهاون في لفته تهاوناً ينسبه اياها فينسى القرآن الذي لو ترجم بافصح لغة اجنبية لجاء عبارة عن حكاية يقتدر على انشاؤها اي كاتب ولضاعت بلاغته العربية وما فيه من الانواع البديعية والاستعارات والتشابه والمترادفات والمشتراكات والتقيد والاملاق والتعميم والتخصيص والصحیح والارسال والحذف والاضمار والايجاز والاطناب والتعريض والتلنخ ورقة المعنى وسهولة اللفظ وغرابة التركيب وغير ذلك مما لا يتأتى وجوده في ترجمة أية لغة الا بتكلف وتصير سفيف كما هو معلوم في النسخ المترجمة الى الانكليزية وغيرها مما لا يتناسب مع القرآن العربي في شيء مطلقاً ثم اشار الفاضل في رسالته الى قضيتين يكت بها القائلين بامور الامم الشرقية ضمنتا حيث قال « اذهب الى دوائر احكامنا ومراكز تجارنا وانظر بكم يؤجر الكاتب الضادي والكاتب الدالي . ثم الف لك كتاباً واجعله كله ضاداً واصرف فيه عمرك واعرضه على قومك فترى ما لبضاعتك من رواج » فالقضية الاولى لا توجب ترك اللغة لان الامة ليست كلها في دوائر الحكومة ولا متجرة مع اوربا وإنما الجأ بعض الامة الى تعلم اللغات الاجنبية سوء تصرف بعض الحكام فبدل ان يتكلف الاوروبي المتقل الى بلادنا تجاراً واستيطاناً تعلم لغتنا ليعاملنا او يخاطبنا بها علوماً بعض الامة ليندم الاوروبي ويساعده على نفوذه

بإتساع نطاق لفته فينا فعق لهذا الفاضل ان يبكت الدين أحيوا
 لغة الاجانب بامانة لغة البلاد . ولصكنا لو فرض وتملنا اللغات
 الاجنبية وتكلم بها صغورنا وكبيرنا عند الحاجة اليها لوجب علينا ان
 نحافظ على لفتنا العربية ونستعملها في معاملتنا الخاصة بنا وبين ابنائنا
 واهلينا وفي كتب ديننا وعلومنا الاصلية والفرعية لبقاء الدين والجنس
 ببقائها وهناك لا تضر اللغة الاجنبية المستعملة في الضرورة لا في المعاملات
 والمخاطبات كما كان من اليونان ايام خضوعهم للترك فانهم اضطروا لتعلم اللغة
 التركية لقضاء ما يلزمهم من الحاكم بها مع محافظتهم على لغتهم فيما بينهم وفي
 كتبهم الدينية ودراساتها فبقيت المصيبة الدينية والروح الجنسية حية ببقاء
 اللغة حتى جاءت الفرصة فخرجوا من ذل التبعية الى عز الاستقلال ولو كانوا
 تركوا لغتهم رأسا لصاروا اتركا مسلمين بحكم اللغة التي استبدلوا لغتهم بها .
 وحاجتنا الدينية الى لفتنا اشد من حاجة اليونان الى لغتهم فان الانجيل لما
 ترجم بنير لغتهم تتلوه كما تتلوا الاصل والقرآن لو ترجم بلغة أخرى لجهزت
 الترجمة عن اداء مفهومه ومنطوقه كما قدمنا فضلا عن ان المصريين خصوصا
 والمسلمين عموما لم يترجموا كتبهم العلمية الى لغة غيرهم ولا نسي من تعلم
 الاجنبية لغة الاصلية بل ترجموا كتب العلوم الحديثة الى لغتهم وكتبوا
 بها كتبهم وجرائدهم وحكاياتهم وعلم وجدهم فاللغة الصحيحة هي الحية
 لاستعمالها بين الخاص والعام من عقلاء الامة واللغة الفارجة هي الميتة لعدم
 استعمالها في غير الضرورات التي يقضيها الحيوان بلا لغة ثم قال الفاضل « ان
 مؤلفائنا التي تفقر بها قد نهيت لفظا ومعنى الى مراكز الامم النامية فزادوا

عليها أمورا كثيرة فهي حية في تلك الامم ميتة عندك لاسباب منها عدم صحة النسخ فكثيرا كلها اغلاط ومنها عدم وجود من يفهمها الآن وقد مات من كان يعرف معانيها . ومنها ان كثيرا قد نسخ بما اظهرته التجارب وقام غيره مقامه . ومنها الزبادات الجوهرية التي حدثت بدمهم ويجب معرفتها بما لا وجود له في هذه الكتب « اما قوله ان مؤلفانا قد نهبت الخ فانه لا ينكر ان الانكليزي والفرنساوي لم يفهموا الا بعد تعلمه لغتنا العربية وانقائه معرفة قواعدها والا استعمال عليه ان ينطق بالكلمات العربية من مخارجها فضلا عن فهم معناها فاذا كان الاجنبي يتعلم لغتنا لينقل ما فيها الى لغته افلا نتعلمها للمحافظة على ماعندنا واذا كان الاجنبي يتصدر على فهم معاني لغتنا وهي اجنبية عنه افلا تقدر على فهم مؤلفات علمائنا ونحن من عشرينهم . واما تعليقه بالاغلاط فاظنه من باب التنكيك فان الذين تمدح بهم من الافرنج ما اخذوا تلك العلوم الا من هذه الكتب فيلزم ان تكون علومهم فاسدة لانها مأخوذة من اغاليط لا صواب فيها ولكنه مدحهم والمدح يستوجب الصحة غالباً . فان قيل انهم صححوها وهي بغير لغتهم قلنا افلا يقدر اصحاب اللغة على تصحيح كتبهم وهم ادرى بركبتها من غيرهم . واما قوله قد مات من كان يفهم معانيها فانه منقوض بنفس القائل فانه احد من يتكلمون باللغة العربية وله اقتدار على فهم معاني تلك المؤلفات والاخذ منها والنقل عنها كما فعل في مؤلفاته المريتم كونه غير مشغول بجميع العلوم العربية فالعلماء النافعون بتعليم تلك العلوم ودواستها يعرفونها حتى المعرفة ولم على كل كتاب شرح وحواش يشهد بذلك الكتب التي لفت من القرن الاول الاسلامي الى الآن على ان العلوم التي اهملت

في الشرق كالطب والمهندسة والجغرافيا وغيرها واستعملت في الغرب قد ترجعها
 الشرقيون الى لغتهم وقرأوها في مدارسهم فهذه المدارس المصرية قرئت فيها العلوم
 القديمة والحديثة الاصلية والمترجمة ولم يفتأ شي مما كتب في اوروبا ولم تغير
 كيفية التدريس من اللغة العربية الى اللغة الفرنسية او الانكليزية
 في بعض العلوم الا في هذه السنة وهي نشأة مؤقتة لا تمكث الا بقدر ما
 يطالب المصريون بحياة لغتهم التي يصرفون اموالهم على المدارس التي هي فيها
 ولا يعارضهم في ذلك معارض فان الاجنبي لم ينفع على المدارس درهماً ولا
 ديناراً حتى يحتم علينا لغته التي لا حاجة لنا بها في التدريس اما قوله ان
 كثيراً منها قد نسخ الخ يريد بذلك كتب الطب والمواليد والكيمياء والمهنة
 وغيرها لا كتب العلوم الشرعية او الالوية لما وثق ان رجالنا المصريين
 ترجحوا تلك المحدثات الى العربية . واما قوله ومنها الزيادات الجوهرية الخ
 فانه لا يعطى في اصل اللغة ولا يوجب تركها واستعمال غيرها فان المحدثات
 تستعمل في جميع اللغات بالاسم الذي وضعه لما اخترع كالالفون والتلفون
 والفونوغراف والبارومتر وغيرها فحكم اللغة العربية في تلقيها اسماء المحدثات وضماها
 الى ما في معجماتها حكم جميع اللغات فلا تصاب بما ما ثلث فيه اعظم لغة متفاخر
 بها ثم قال بعد ذلك «ومن اين لك المال يا اخي وانت تجبر ببضائع اكلمها
 العث وبدلتها المودة اما هو اجدر بك ان تترك هذه اللغة وشأنها التي لا
 تفيدك سوى حطة الشأن بعد تمب ونصب وجوع لا مزيد عليه وتختار
 لنفسك غيرها ان كنت بها راجحت كتابك الخ » ولا شك انه ما اراد
 بذلك الا الهزل في صورة الجدل فانه يكتبه ويكتبه ويكرهه ويتكلمه ويتراقص

باللغة العربية ولم يدركه تعب ولا نصب ولا جاع بل هو يرتزق بها ومع
 تملكه كثيراً من اللغات الاجنبية لم تفده فائدة مطشية فانه لو كتب كتباً
 او جرائد بها ونشرها بين المصريين والسوريين ما اشتراها احد لعدم معرفتهم
 تلك اللغة ولو ارسلها اوروبا لكسدت بها فيها من المؤلفات والكتب الجنية
 فلو لم نحمل كلامه على الهزل لكان بقاؤه على ما كان عليه الاولون من
 التحرير والتعامل بالعربي ناقضاً لقوله اكلم الله وبديلتها المودة وشهرته بين
 ابناء العرب بالتأليف والفصاحة والفضل ما اوصله اليها الا كتابته العربية
 فاللغة العربية هي التي رفعت قدره بين قومه ولم يزل مجهولاً في البلاد التي
 تعلم لغة اهلها واذا كانت اللغة رفعت شأنه لهذا الحد كانت دعواه حط الشأن
 بسببها دعوى مازح يصفكه بقلب المواضع . ثم قال بعد ذلك « ثم ان في
 لغة الطفولية لغة ووطنية الا ان الوطنية الحققة قائمة في العاني لا في الالفاظ
 اعني في صيانة حقوق الافراد واحكام العدل والتسوية والاتفات الى الامة
 ولقتها وعدم اعطاء خبز البتين لمفهوم فاذا قلت هيتنا ذلك هان علينا كل شيء .
 والا فانت تضرب في حديد بارد » ما احلى هذه العبارة لو كانت مقصداً له
 وما تقدمها وسائل فانه يعيب الحكومات الشرقية بالمرين الاول عدم صيانة
 الحقوق واحكام العدل والتسوية وهذا اندفع بيته للحاكم الجديدة وتغيير
 صور الاحكام والادارات الى ما ترضاه اوروبا فضلاً عن غيرها والثاني
 عدم الاتفات الى الامم ولقتها وعدم اعطاء خبز البتين الى غيرهم ونحن نوافق
 على ذلك فان نقل التعليم من لغة البلاد الى لغة اجنبية نقل للتلميذ من
 الجنسية والدين بما والجب ان المصريين يذلون لما فهم اموالهم التي

شكل كتاب صغير - لأن القصيدة ، حين ظهرت لأول مرة في The Dial (للزوة) في The Criterion (للمبار) ، لم يكن لها هوامش من أي نوع - اكتشفنا أن القصيدة قصيرة على نحو غير ملائم ، وبكدا عكست على توسيع الملاحظات ، وكنت النتيجة أن غدت ذلك العرض المرموق للمعلم الزائف الذي مازلتا نشهده اليوم . وقد فكرت أحياناً في التخلص من هذه الملاحظات ، ولكني لا أجد الآن سبيلاً إلى نزحها . فقد نالت شهرة أكبر تقريباً من شهرة القصيدة ذاتها - فإن أي امرئ يشتري كتاب قصائد ، ويجد أنه لا يشتمل على ملاحظات الأرض الحارث كان يطلب إرجاعه تقوّه . بيد أني لا أظن أن هذه الملاحظات قد أحدثت أي ضرر لسائر الشعراء . ومن المؤكد أني لا أستطيع أن أفكر في أي شاعر معاصر جيد أساء استخدام هذه الطريقة . (أما من حس ميريام مور ، فإن ملاحظاتها على قصائدها ملائمة ذاتها وغريبة وقائمة وبهيجة ولا تقدم أي تشجيع للباحث عن الأصول) . كلا . ليست القذرة السيئة التي فعلتها لسائر الشعراء هي ما يعينني أشعر بالتمسك . وإنما لأن ملاحظاتي أثارت الترحيح أخطأ من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر . لقد كان من العدل ولا ريب أن أقر بما آتين به لكتابي ليس جسي وسنون ، ولكني آسف على أن أرسلت كل هذا العملد الكبير في بحث عقيم عن أوراق التنازوت والكاس القلقة .

وينبغي كنت أفكر في هذه المسألة : مسألة محاولة فهم القصيدة بشرح أصوبها ، وقمت على مختلف من ك . ج . يونج بدلي أن له بعض الصلة بموضوعنا هنا . وقد أورد هذه القطعة الأب فيكتور هويات طائفة الدومنيكان في كتابه المسمى « الله والملاشعور » . ويورد الأب هويات أثناء عرضه لأحد الاختلافات الجبلرية بين طريقة فرويد وطريقة يونج .

(يقول يونج) : « إنها حقيقة متزلف بأن أي الأحداث الطبيعية يمكن النظر إليها على نحوين : أي من زاوية النظر الآلية ، و زاوية الطاقة . إن النظرة الآلية غاية عاصية : ومن زوايتها ينظر إلى الحدث على أنه نتيجة علة . . . و زاوية الطاقة - من ناحية أخرى - غائية في جوهرها ، فالحدث يتبع من تأثيره على علته على فرض أن الطاقة تشكل القاعدة الأساسية للتغيرات التي تطرأ على الظواهر . . . »

إن هذا للتفتيح مأخوذ من أول مقالة في الكتاب المسمى « مساهمات في علم النفس التحليلي » . وأضاف جملة أخرى ، لم يوردها الأب هويات ، وبدأ بها الفقرة التالية : « وكلنا زائقي النظر لا غنى عنها لفهم الظواهر الطبيعية » .

وإنما أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، قياس تمثيل موج . فبوسع المرء أن يشرح قصيدة بخصص ما تتكون منه ، والأسباب التي ولدتها ، وقد يكون الشرح بمثابة تمهيد لازم لفهم . خير أنه كي نفهم قصيدة ، فمن الضروري أيضاً ، بل إن خلق بأن أقول : إنه من الأمور الأشد ضرورة ، في أغلب الحالات ، أن نحاول الإنسكاب بما يرمى الشعر إلى أن يكونه ، أو قد يقول المرء - برغم أنه قد مضى زمن طويل على استخدام المصطلحات التي من هذا القبيل بأي ثقة - إن علينا أن نحاول الإنسكاب بصورة القصيدة .

ربما كان شكل النقد الذي يبلغ في خطر الاعتماد على التفسير العمل

أكثر بوصفه شراً . لقد كان منهيكاً في فحص لعملية ، فخصص يجاز حدود النقد الأدبي ، بلغني الصارم لهذه الكلمات . أما كيف قدر لطف تلك النصف من قراءات كورلوج أن تتحول إلى شعر عظيم ، فهذا لظن لغزاً كما كان دائماً . ومع ذلك فقد تشبثت عدد من الدارسين بمنهج لويس ، الأولين على أنه يقدم مفتاحاً لفهم أي قصيدة لأي شاعر يبرهن على أنه قرأ أي شيء . ومنذ عام أو أكثر مضى ، كتب إلى سيد من إنديانا : « إلى أستاذي . من المحتمل أن أكون مجنوناً بطبيعة الحال (كانت هذه الجملة الاعتراضية له وليست لي . وينبغي أنه لم يكن ، بأي درجة ، مجنوناً ، وإنما لا يعلم أن يكون قد تأثر قليلاً - في أحد أركان رأسه - بقرائه الطريق إلى زنتو) ما إذا كانت قطب الحضارة الميتة » و « فرس الدهر المتعفن » ومستر كورنر ما صلة غلمضة به - جنة العلم الماضي التي في حديقتك زرعتها » ؟ إن هذا يلوح أشبه بالمغالين ، إلا أن تصرفوا الإدرات . فهو ليس إلا بإسحا متحمسا يحاول أن يقيم صلة ما بين الأرض الحارث وقلب الظلمة لجوزيف كورتاد .

والآن فعل حين أن دكتور لويس قد أضرم مثل هؤلاء الممارسين للتأويلات بحساس يفرزهم إلى أن يساروه ، زودهم بماتم فيجوان بنموذج لما يريدون من كل أعمال الأدب أن تكون عليه . ولابد لي من أن أباقر بأن أشر الأمر قلالاً إلى لا أسخر أو أنتصص من مجهودات أولئك الشراح الذين أنفسهم إلى حل كل خيوط ذلك الكتاب وتتبع مفتاحه . ولئن أريد ما ماتم فيجوان أن تفهم أساساً - ولستأ نستطيع أن نحكم عليها بدون مثل هذا المجهود - فإن مثل هذا النوع من أعمال المخبرين ينبغي أن يتابع . وقد قام السيدان كينيل وروينسن (إذا ذكرنا مؤلفي عمل من هذا النوع) بمهمة تدهو للإصباح . وشكواى الوحيدة ، إن كانت هناك شكوى ، هي من جيمز جويس - صاحب تلك الآية المولة ، لأنه كتب كتاباً نصف كبيرة منه لا تدمو أن تكون - دون شرح مفصل - هراء جيلاً (بالغ الجمال بالتأكيدين حين يلقوه صوت إيرلندي ، في مثل جمال المؤلف - وحدث لو كان قد سجل من هذا !) ربما لم يدرك جويس مدى غموض كتابه . ومهما يكن من شأن حكمنا النهائي (ولن أحاول أن أتقدم هنا بحكم) على مكان ماتم فيجوان ، لا أظن أن أغلب الشعر (لأنها ضرب من القصائد الشرية الكبيرة) يكتب بتلك الطريقة أو يتطلب ذلك النوع من الشرح ، لأجل الاستماع به وفهمه . ولكن شكوكي تتجه إلى أن الأجنبي التي تقدمها ماتم فيجوان قد قدمت عوناً للذائع الشائع في أيماننا هذه : خطأ النظر إلى الشرح على أنه فهم . وبعد إخراج مسرحتي عمل الكوكبيل انتخب بريدي ، عدة أشهر ، برسائل تقدم حلولاً ملهشة لم اعتقد كتابها أنه أحسبها معنى المرسحة . كان واضحاً أن الكتاب لم يستهجنوا اللغز الذي غطوا أي طرحة عليهم - بل مالوا إليه . ومن المالحق أنهم - وإن لم يدركوا هذه الحقيقة - قد اخترعوا اللغز ، لأجل تمتة اكتشاف حله .

وهنا لابد من أن أقر بأن ، في إحدى المناسبات الواضحة ، لم أكن بريثاً من إدخال اللغز في هذه الشجيرة . أمفي ملاحظاتي على الأرض الحارث ! كان كل ما أتوسيه في البداية هو أن أضع كل مراجع مكتفان ، راعياً إلى أن أضعد شركة نقد قصائد الأولى الذين انهموى بالسرقة الأدبية حين أن الألوان لطاعة الأرض الحارث على

بأن ثمة حاجة إلى يلقي على قصائد لوسي أي ضوء أكثر من الإشعاع المتبث من هذه القصائد نفسها .

ولست أحب أن أنه ليس هناك أي سياق ، يمكن للمعلومات أو التخمينات التي من نوع معلومات سير هيربرت ريد ومستر بيتسون وتخميناتها ، أن تكون في ذات صلة بموضوعنا . إنها ذات صلة به إذا كنا نريد أن نفهم وردزورث ونفهم ذات صلة مباشرة بفهمنا لشعره . أو الأحرى ، أنها ليست متصلة بفهمنا للشعر كسعر . بل إن على استعداد لأن أقول إنه يوجد ، في كل الشعر العظيم ، شيء ينفي أن يظل غير قابل للتفسير ، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة ، وأن هذا هو الشيء المهم أكثر من غيره . فنعلمنا تصنع القصيدة ، يكون شيء جديد قد حدث ، شيء لا يمكن أن يفسر كلية بأي شيء سبقه ، وهذا - فيما اعتقد - هو ما تعنيه بـ « الحلق » .

إن تفسير الشعر عن طريق فحص مصادره ليس ، بحال من الأحوال ، هو منهج كل النقد المعاصر . ولكنه منهج يستجيب لرغبة كثير من القراء أن يفسر الشعر لهم على ضوء شيء آخر : والقسم الأكبر من الرسائل التي أتلقاها من أشخاص لا أعرفهم ، فيما يخص قصائدي ، إنما يكون من طلب نوع من الشرح ليس مستطاع أن أكمسه . وثمة المناهضات أخرى كذلك الذي مثله الأستاذ ريتشارد لشكله : كيف يمكن تدريس تلوق الشعر ، أو ثقله الدقائق اللفظية المستخفية لتلميذ المبرز ، الأستاذ إمسون . وقد لا حقت مؤخراً نوا أشك أنه يضرب ببطله في طرق الأستاذ ريتشارد داخل حجرة الدراسة - هو ، يطعنني الخاصة ، رد فعل صبي لتحويل الانتباه من الشعر إلى الشاعر . إنه يمثل في كتاب نشر منذ زمن ليس بالبعيد وهوانه تفسيرات : وهو سلسلة مقالات لاني عشر من النقاد الإنجليز الأحدث سناً ، يحلل كل منهم قصيدة اختارها . والمبجع المتبع هو أن يأخذ النقاد قصيدة معروفة - وكل من القصائد المحللة في هذا الكتاب جيدة في بابها - دون إشارة إلى صاحبها أو إلى أعماله الأخرى ، وأن يملأها مقطوعة مقطوعة ويبدأ ويتأ وأن يستخلص ويصغر ويقتطع ويدرس على كل فطرة معنى فيها ، قدر ما يستطيع . ويمكن أن ندوها : مدونة عصارة الليمون في النقد . ولما كانت القصائد تتراوح بين القرن السادس عشر ووقتنا الحاضر ، ولما كانت تختلف كثيراً من بعضها بعضاً بالكتاب يبدأ بقصيدة « العلفاء والدمرة » وينتهي بقصيدة « بروفروك » وقصيدة « بين أطفال المدرسة » - ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة ، فقد كانت النتيجة شائعة ومربكة بعض الشيء . ولا بد من الإقرار بأن دراسة التي عشر قصيدة ، كل منها قد حلت بهذا العنوان ، إنما هي طريقة مرهقة جداً لقطع حلقاً من أي شخص إلى أن يفهم هؤلاء الشعراء (وكلمهم قد توتى ، عدائى) كان حلقاً أن ينهش إذ يعرف ما الذي تعنيه قصيدته . وقد أصبت أنا نفسي بمغاجاة أو مغاجولين صباهين ، كما حدث عندما قبل في إن الضباب ، المذكور في مطلع قصيدة « بروفروك » قد تسلس بطريقة ما إلى حجرة الجلوس . بيد أن تحليل قصيدة « بروفروك » لم يكن محاولة للشعر على أصلها ، لا في الأدب ولا في الأعماق الأكثر ظلمة لحيات الخاصة ، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه حقيقة ، سواء كان ذلك ما أردت لما أنا تعنيه أو لم يكن . وقد جعلني ذلك أشعر بالرفلان . وكان ثمة مقالات كثيرة استوتقني بكونها جيدة . غير أنها لا

أفصح هو السيرة النقدية ، خاصة عندما يكمل كاتب السيرة معرفته للواقع الخارجية بتخمينات نفسية عن الخبرة الداخلية . ولست أوسى بأن شخصية الشاعر الميت وحياته الخاصة تشكلان أرضاً حراماً ليس لعالم النفس أن يطلعا . فينبغي أن يكون العالم حراً في دراسة أي مدعة يقضي به حسب استطلاع له في شخصها ، ما دامت الضميمة ميتة ، وقوانين اللغز لا يمكن الإجابة بها إلا بقله . وليس هناك أي سبب يمنع أن تكتب سير الشعراء . أضف إلى ذلك أن كاتب سير المؤلف ينبغي أن يملك بعض القدرة التخيلية ، ويجب أن يكون رجلاً ذا فؤاد وحكم ، مقدراً لعمل الرجل الذي يعطلق بكتابة سيرته . ومن ناحية أخرى فإن أي ناقد ، مهمت اهتماماً جداً بعمل رجل من الرجال ، يجب أن ينظر منه أن يعرف شيئاً عن حياة الرجل . بيد أن السيرة النقدية للكاتب مهمة ذققة في حد ذاتها ، والناقد أو كاتب السيرة الذي يجلب إلى موضوعه - دون أن يكون عالماً نفسانياً مدبراً وممارساً مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب ألفها عليه نفس ، قد يزيد الفضلأ اختلاطاً .

إن مسألة الدرجة التي يستطيع بها ما تعلمه عن الشاعر أن يساعدنا على فهم شعره ، ليست من البساطة على النحو الذي قد يتجلى المرء : ولا بد لكل قارئ من أن يجب من هذا السؤال بنفسه ، ولا ينبغي أن يظن أنه بصورة عامة وإما إزاء أمثلة محددة ، لأنه قد يكون أكثر أهمية في حالة أحد الشعراء وأقل أهمية في حالة شاعر آخر . ذلك أن الاستماع بالشعر يمكن أن يكون خبرة معقدة تتجزئ فيها عدة صور من الإشباع . وقد تكون متجزئة بنسب مختلفة في نظر مختلف القراء .

وسأقدم مثلاً ، من الخفق عليه عمومياً أن أعظم جزء من غير شعر وردزورث قد كتب في رفعة قصيرة من السنين - قصيرة في ذاتها ، وقصيرة بالنسبة لرفعة حياته - وردزورث بأكملها . إن مختلف دروس وردزورث قد نادوا بتفسيرات تفسر افتقار إنتاجه التالى إلى الامتياز . ومنذ بضع سنوات خطت ، كتب سير هيربرت ريد كتاباً عن وردزورث - وهو كتاب شائق وإن كنت أظن أن غير تقليدي له لوردزورث إنما يوجد في مقالة تالية ، في سفر هوانه معطف متعدد الألوان ، فسر له ارتفاع عبقريه وردزورث وسقوطها بالألوان التي أحلثها فيه قصة حبه لأنته فالون ، وكانت معلومات كثيرة عنها قد خرجت إلى النور في ذلك الوقت . ولما فتر أحدث ، كتب مستر ف . بيتسون كتاباً عن وردزورث ذا تشويق كبير أيضاً (وفصله عن « الصنوفان » يحين على فهم أسلوب وردزورث) ولما هذا الكتاب يذهب إلى أن ثابت لا تظهر بدرجة الأهمية التي ظنها سير هيربرت ريد ، وأن السر الحقيقي هو أن وردزورث وقع في حب شقيقته دوروثي ، وأن هذا يفسر برجه خاص - قصائد لوسي ، ويفسر السبب في أن إلهام وردزورث قد تغير بعد زواجه . حسناً ، إنه قد يكون معيباً . فحسبه بالغة الإفتاع . ولكن السؤال الحقيقي الذي يخلق بكل قارئ لوردزورث أن يجب عنه لشعره هو : أهذا جيم ؟ ألتصني هذه المعلومات على فهم قصائد لوسي بصورة أفضل عما كنت أقدر من قبل ؟

وهن نفسى فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن للمرة بالنتائج التي أطلقت قصيدة ليست بالفردوس موزاً على فهم القصيدة : فإن للمرة الأخرى من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالها بها ، وإنما لا أشعر

كان لكل طريقة حدودها وأخطارها ، فإن من المطلق أن أكثر ما يلوغ
 في أنه حدود هذه الطريقة وأخطارها ، وهي أخطار يمتنع على المدرس
 أن يحددها منها ، إذا مورست على التلقائي التي تنبج شكوكي إلى
 أنه ينبغي أن يكون للجمل الأساسي لاستخدامها : أفعى تدريجياً
 للتلاميذ .

يتمثل الخطر الأول في أن تفتقر أنه لا بد أن يكون ثمة تفسير
 واحد للفصلية كلها هو التفسير الصحيح . ستكون هناك تفاصيل
 تحتاج إلى شرح ، خاصة في حالة الفصائل المكتوبة في عصر آخر ،
 وحقائق ، وإشارات تاريخية ، ومعنى كلمات معينة في تواريف معينة ،
 يمكن إقرارها ، ويستطيع المدرس أن يتأكد من أن الطلبة قد تلقوها ،
 على الوجه الصحيح . أما عن معنى الفصلية كلها ، فهذا أمر
 لا يستغنى أي شرح ، لأن المعنى هو ما تنبج الفصلية لعدة قراء
 حاسمين . أما الخطر الثاني - وهو خطر لا أظن أن أيا من نقاد الكتب
 الذي ذكرته قد وقع فيه ، وإن يكن خطراً يتعرض له القارئ - فهو
 أن تفتقر أن تفسير الفصلية ، إذا كان صحيحاً ، هو بالضرورة
 وصف لما كان كاتبها يسمي ، شعورياً أو لا شعورياً ، إلى القيام به .
 ذلك أن الاتجاه لشديد الشيوع إلى الاعتقاد بأن تكون قد فهمنا
 الفصلية إذا نحن تعرفنا أصولها ، وتبيننا العملية التي أنضج بها
 كاتبها موادها ، إلى الحد الذي قد نخل مع سهولة ، إلى تصديق
 العكس : وهو أن أي شرح للفصلية هو ، أيضاً ، وصف للطريقة
 التي كتب بها . إن تحليل قصيدة «بروفوك» ، الذي أشرت إليه ،
 قد شافني ، لأنه أعاني من رؤية الفصلية بمعنى قاري ذي حساس
 مثير . ولكن ليس معنى ذلك البتة القول بأنه رأي الفصلية يعني ، أو
 إن حديثه له أي صلة بالخبرات التي أنضجت في إلى كتابتها ، أو بأي
 شيء خبرته أثناء كتابتها .

وتليقي الثالث هو أن أود ، كمحك ، أن أرى هذا المنهج
 يطبق على قصيدة بالغة المجدولة تكن معروفة في من قبل : لأي أود أن
 أثبت ما إذا كنت سأمكن ، بعد مطالعة التحليل ، من الاستمتاع
 بالفصلية . ذلك أن كل قصائد الكتاب تقريباً كانت قصائد أصرفها
 وقد أسبغت سنين طويلة ، وبعد قراءة التحليلات وجنتي ببطء في
 استعادة شعوري السابق لإزاء القصائد . كان الأمر أشبه بشخص
 فكك آلة إلى أجزائها ، وتركبي أفرق مهمة إعادة تجميع الأجزاء .
 وأحياناً أن شكوكي تنبج إلى أن جزءاً كبيراً من قيمة أي تفسير - هو
 كونه تفسيري الحاصل . ربما كانت هناك أشياء كثيرة ينبغي معرفتها عن
 هذه الفصلية أو تلك ، «حالات كثيرة يستطيع المدرسون أن يرشدوني
 في صحتها ، ومن شأنا أن تمنيني على تجنب سوء فهم محدد ، ولكن
 التفسير السليم - فيها أعتقد - ينبغي أن يكون في الوقت ذاته تفسيراً
 لشاعري الخاصة عندما أقرؤه» .

لم يكن جزءاً من هدفي أن ألقى نظرة شاملة على كل طرز النقد
 الأدبي التي غمار في عصرنا . لقد رغبتي أولاً في أن أوجه الانتباه إلى
 تحول النقد الأدبي الذي ربما أمكن القول إنه بدأ مع كولريج وبقدم ،
 بسرعة أكبر ، أثناء السنوات الخمس والعشرين الماضية . وقد حدثت
 هذا التسارع وأجماً إلى علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد ، وإلى تدريس
 الأدب (وما في ذلك الأدب المعاصر في الكليات والجامعات . ولست
 أسفاً لهذا التحول ، فإنه يبدو لي حتماً . قضى عصر يعوزه اليقين ،

قلت إن الشرح قد يكون تمهيداً ضرورياً لفهم . ولوحج على حل
 أية حال أي ألهم بعض الشعر دون شرح . ومن أمثلة ذلك بيت
 شكسبير :

على صق حسة أقدام كملات يرقد أبوك

أو أبيات شل :

أشاح أنت من شاه

تسلطك السهاه وتعليقك إلى الأراض

فهنا ، وفي قدر كبير من الشعر ، لا أجد شيئاً يشرح — أي لا أجد شيئاً من شأنه أن يساعدني على أن أفهم فيها أفضل ، ومن ثم أستمتع به أكثر . وأحياناً نجد أن الشرح ، كما أشرت ، يستطيع أن يصفنا كلمة عن القصيدة بوصفها شعراً ، بدلاً من أن يفضي بنا إلى اتجاه الفهم . وربما كان خير أساليب للاعتقاد بأنني أفهم الشعر الذي من نوع غنائيات شكسبير وشيل التي أوردتها لتروى ، هو أن هاتين القصيدتين مختلفتان من جهة الحزوة حين أحيدهما اليوم ، مثلاً كانتا مختلفتين منذ حسين عاماً مضت .

وعلى ذلك فإن الفرق بين الناقد الأدبي والناقد الذي يحظى حد النقد الأدبي لا يتمثل في أن الناقد الأدبي ليس « صريف » أو أنه ليس له اهتمامات أخرى . فالتناقد الذي لا يكون مهتماً بشيء غير « الأدب » ، لن يكون لديه سوى القليل جداً كما نغيرنا به ، لأن أدبه سيكون مجرداً عالياً . إن للشعراء اهتمامات أخرى بالإضافة إلى الشعر . وإلا لكان شعرهم بالغ الحلو . فهم شعراء لأن مهمهم الغلاب قد تركز على تحويل خبرتهم وفكرهم وكونهم فخرهم أن تكون ذا اهتمامات تجاوز الشعر تحويل خبرتهم وفكرهم إلى شعر . وعلى ذلك يكون الناقد ناقداً أدبياً إذا كان همه الأساسي في كتابة النقد ، هو أن يساعد قراءه على الفهم والاستمتاع . غير أنه ينبغي أن تكون له اهتمامات أخرى ، كما هو الشأن مع الشاعر نفسه ، لأن الناقد الأدبي ليس مجرد خبير فني ، تعلم القواعد التي ينبغي أن يراعها الكتاب الذين يقدمهم ، وإنما ينبغي أن يكون للتناقد هو الرجل ككل ، الرجل ذا العقائد والمبادئ والمعرفة والخبرة بالحياة .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتساءل ، إزاء أي كتابة نقدم لنا على أنها نقد أدبي : أي تهدف إلى الفهم والاستمتاع ؟ فإن لم تكن كذلك ، فقد تكون نشاطاً مشروماً ومفهداً ، وإلا أتيتي الحكم عليها بوصفها إسهاماً في علم النفس أو علم الاجتماع أو للنطق أو علم التربية أو أي بحث آخر . وينبغي أن يحكم عليها متخصصون ، لا رجال أدب . ولا ينبغي علينا أن نخلط بين معرفتنا — أي معرفتنا بالحقائق — بعصر الشاعر وظروف المجتمع الذي يعيش فيه والأفكار الراجحة في عصره والمفكرة في كتابته وذوق اللغة في عصره — وفهمنا

الشعر . قد تكون مثل هذه المعرفة ، كما قيل ، تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر . أنصف إلى ذلك أن لها قيمتها الخاصة كتاريخ ، غير أنه لأجل تعلق الشعر لا سيما إلا أن نقضي بنا إلى الباب : ولا بد لنا أن نجد لأنفسنا طريق الدخول . ذلك أن الهدف من اكتساب مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر للمسطمة في مدة المقالة كلها ، ليس ، في الحل الأول ، أن نمكنا من إسقاط ذواتنا على فترة بعيدة ، سيما أن تفكر فيها ونشرها ، عند قراءة الشعر ، كما كان مأمورو الشالقيين أن يفكروا فيها ونشرها ، رغم أن مثل هذه الخبرة قيمتها ، وإنما الهدف — بالأحرى — أن تفصل أنفسنا عن حدود عصرنا والشاعر الذي نقرأ عمله ، عن حدود عصره ، لكي نحصل على الخبرة المباشرة والاتصال القوي بشعره . ولعل إن أهم شيء عندما نقرأ أشعرة لسافر ، ليس هو أن تصور نفسي ساكناً لإحدى الجزر اليونانية ، منذ ألفين وخمسة مئة سنة خلت ، وإنما الشيء المهم هو الخبرة التي لا تختلف لدى كل الكائنات الإنسانية ، من مختلف القرون واللغات ، حين يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر ، تلك الشرارة التي تستطيع أن تقفز عبر هذه السنوات الألفين والخمسة مئة . وعلى ذلك فإن الناقد الذي استمر نحو أكبر قدر من عرفان الجميل إذا هو الناقد الذي يستطيع أن يجعلني أنظر إلى شيء لم أنظر إليه من قبل قط ، أو لم أنظر إليه إلا بعينين يجعها التحيز ، والذي يضعني إزاءه وجهاً لوجه ، ثم يتركني معه . ومن هذه النقطة ، يتعين على أن أعتد على حقى ودكالي ، ولقد على اكتساب الحكمة .

ولو أننا وجهنا جل اهتمامنا في النقد الأدبي إلى « الفهم » لتمرصنا لخطر الانزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح . بل لتمرصنا لخطر متباعدة النقد وكأنه علم ، وهو مالا يمكن أن يكونه . وإذا نحن ، من ناحية أخرى ، اصرفنا في تأكيد واستمتاع فسنجرح إلى أن نفع في الذاتية والانتباهية . ولن يفيدنا استمتاعنا بأكثر مما يفيدنا مجرد التسليط وقطع الوقت . ومنذ ثلاثة وثلاثين عاماً خلت ، لاح أن هذا النمط الأخير من النقد الانتباهي ، هو علة الضيق الذي استشرته عندما كتبت عن « وظيفة النقد » ، واليوم يلوح لي أننا بحاجة إلى أن نكون أكثر احتياطاً إزاء النقد الذي لا يهدف أن يكون تفسيرياً — غير أني لأريد أن أترككم مع الانطباع بأنني أريد أن أدين نقد عصرنا . فانا أعتقد أن هذه السنوات الثلاثين الأخيرة كانت فترة لامة للنقد الأدبي في كل من بريطانيا وأمريكا بل إنها قد تلوغ ، عند النظر إلى الرواد ، ألتع عما ينبغي . من يدري ؟

ثلاثية نجيب محفوظ

في دراسة بنائية

سيد حامد السراج

صدر من الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ، كتاب جديد ، للدكتورة سيزا أحمد قاسم ، بعنوان (بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . والكتاب هو نص الرسالة التي تقدمت بها المؤلفة إلى كلية الآداب - جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب ١٩٧٨ ؛ بمعنى أنه كان - في الأصل - رسالة جامعية ، وبحثاً أكاديمياً ، في موضوع يتصل بفن الرواية أولاً ، وبواحد من كتابها الأعلام المعاصرين ثانياً .

ومن ثم فإن الضرورة تستلزم - منذ البداية - إبداء الرأي في الجريئين الأخيرتين : البحوث العلمية التي كُتبت في شكل رسائل جامعية حول الرواية فتاً أدبياً ، وكذا ما تناول منها نجيب محفوظ على نحو خاص . والحق إنها لظاهرة واضحة ! كانت الدراسات الأكاديمية في الجامعات العربية تحظى بفن الشعر : تاريخاً ، وتحليلاً ، ودراسة ، وتحقيقاً ، وكشفاً عن أسلامه ، وإحاطة بمذاهبه واتجاهاته . وظلت كليات الآداب ، وأقسام الأدب واللغة بها ، مدة طويلة من الزمن ، تدور موضوعات الدراسات العليا ورسائل الماجستير والدكتوراه بها حول الشعر وحده .

ومع بداية الستينيات ، تحول الاهتمام من الشعر إلى الرواية والقصة القصيرة ، فالتجهت البحوث والدراسات حول هذين الفئتين ؛ تزوخ لها ، أو تتناول النتاج القصصي والروائي بالتفقد والتحليل ، أو تقف عند كاتب بعينه ، أو مجموعة من الكتاب ، أو يحاول بعضها تحديد الاتجاهات الفنية ، فيستعق نشأتها ، وامتداداتها ، وتطورها . وهكذا .

وظلَّت الدراسات تكثر وتكثر ، وأخذت موضوعات الرسائل والبحوث تتكرر ، حتى أضحت الأحكام واحدة ، وهذا النقل عن الآخرين سهلاً ميسوراً ؛ ولم يعد ثمة جديد في الرؤية ، أو في التناول ، أو في المنهج ، أو في المعالجة ، ما دامت الشخصيات المدروسة واحدة وثابتة لا تتغير ، وما دام النتاج الروائي والقصصي موضوع الدراسة والبحث واحداً ، وما دامت المحاور التي تدور في فلكها البحوث لا تتطور ولا تتبدل . ذلك أن عمر الرواية العربية لم يصر - على سبيل المثال - لا يتجاوز ثلاثة أرباع القرن ، ألف المدارسون تقسيمها إلى مراحل .

ولفتها الفنية ، وأعدوا المستحقة في التناول والمعالجة .
ولك - بذلك - أن تطلع على عناوين البحوث والرسائل الجامعية ، التي تناولت فن الرواية من قريب أو من بعيد . ستجد أنها لا تختلف إلا في العنوان فقط ، وربما في تنوير بعض العناوين الفرعية الداخلية . فـ « الذاتية » هنا تصبح « وجدانية » هناك ؛ و « المعاطفة » هنا يكتسبها آخر « رومانسية » ؛ و « للاركسية » عند واحد تجلدها « واقعية اشتراكية » عند ثان ؛ و « الترجمة الذاتية » لدى باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر ؛ ورواية « الضال الوطني » هنا هي هي بعينها زوايا « للكفاح الوطني » هناك ؛ و « الرواية الاجتماعية » ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » ا

وأيا ما كان التقسيم والمراحل ، فإن عدد الكتاب اللذين تناولتهم البحوث عديد ، واتجاهات الرواية معروقة ، وشخصياتها الفنية أصبحت مغفولة ، وزوايا نظر الكتاب أنفسهم لم تمت بخافية على القارئ العادي . ومع ذلك فإننا نعتجب إذ نتأجج بأن عدد رسائل الماجستير والدكتوراه التي قدمت إلى كليات الآداب بالجامعات المصرية - وحدها - والتي جعلت « الرواية المصرية » موضوعاً لها ، يفوق هذا العمر المحسوب للرواية في مصر . أضف إلى ذلك أن الأغلب الأهم من هذه البحوث يتصد - أساساً - عن تناول التيارات الحديثة والمعاصرة للرواية العربية في مصر . ويتشظى - دون سبب معلوم - دراسة الأجيال الشابة الجديدة ، بفكرها ، وموضوعاتها ، وتقنياتها ،

فكرة إلا حللوا . ولم يكتف التناوب، بل إنهم شغلوا الصحافة اليومية والأسبوعية ، والمجلات الشهرية المتخصصة وغير المتخصصة ، بمقالات ضافية حول نجيب محفوظ وكل ما يصدر عنه . نذكر من المؤلفات التي كان موضوعها نجيب محفوظ وحده ، كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (نجيب محفوظ : الرؤية والأداة) ، وكتاب الدكتور محمود الرئيس (قراءة الرواية : مخارج من نجيب محفوظ) ، وكتاب الدكتور طلال شكري (التمس : دراسة في أدب نجيب محفوظ) ، وكتاب الدكتور نبيل راجب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) ، وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله (الإسلام والروحية في أدب نجيب محفوظ) ، وكتاب الأستاذ محمود أمين العالم (ثغرات في عالم نجيب محفوظ) ، وكتاب الأب جاك جوميه (ثلاثية نجيب محفوظ) ، وكتاب أحمد جرجس طرابيضي (الله في حياة نجيب محفوظ الرمزية) ، وكتاب أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ) ، وكتاب إبراهيم فتحي (العالم الروائي عند نجيب محفوظ) . أما من الرسائل الجامعية ، فهنا (مخارج الشخصيات المكررة في روايات نجيب محفوظ) لمعونة الله سالم القيسي ؛ و (البطل في روايات نجيب محفوظ) لمحمود خليل عثمان العطشان ؛ و (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ) لسليمان الشطي ؛ و (ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكيسي ؛ و (الرمز والرمزية في روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد ؛ وأخيراً (نجيب محفوظ - دراسة فنية) لمحمد عبد الحكيم عبد الباقى ١٩٨٤ .

ولبيان إلى أي حد يفيد الفقيه أو الدارس أو الناقد من مثل هذه الرسائل المتخصصة ، نشير إلى رسالتين اثنتين ، يرحى عنوان كل منها بالتفرد واستقلالية الموضوع . الرسالة الأولى هي (ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكيسي ؛ والرسالة الثانية هي (الرمز والرمزية في روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد . فلك أن سليمان الشطي اختار عنواناً عاماً يطبق فيه الرمز على أدب نجيب محفوظ في مجمله ، في حين أن عنوان فاطمة الزهراء محمد سعيد قد يرحى بالتخصص ، والاستقلال بالرواية . وسنصرف فيما بعد - أن قد - هذه لا نغني التأكيد بأى حال من الأحوال !

تناول الكيسي في رسالته ثلاثية نجيب محفوظ ، ووقف في الباب الأول عند بناء الشخصية ، وافتقر الباب الثالث لتحليل لشخصية كمال ، في حين تعرض الباب الثالث للأدبية التعبيرية .

وكان الباحث الشاب يتناول كل باب من هذه الأبواب من خلال رؤية فنان ، ويكتب بلغة سهلة بسيطة معبرة يعنى نحو يكشف عن استيعاب جيد للنص . لكن لا نزع أن كان بحثاً دليلاً ، ويتب ، ويبحث ، ويناقش ، ويحلل ، ويستخلص النتائج ، ويجمع التشابه ، ويرد الشيء إلى أصله . لقد كتب مؤلفه بروح الفنان الذي تلقى الثلاثية ، فتمسكت على نفسه انطباعاً معيناً ، ما لبث أن طبعه في شكل رسالة جامعية .

لذلك فإنا نراه وقد فصل الثلاثية تماماً عن نتاج نجيب محفوظ السابق عليها ، كإروايات التاريخية (أحس - رانويس - كناع طية) والإروايات الاجتماعية (القاهرة المجدبة - زقاق اللق - خان

وما يثر المشعة حقاً ، أنك تغاها بعنزان جد غريب ، كالتيه الفنى في الرواية ، أو القهملات الرواية المعاصرة ، مثلاً ، فصفك حولها تصنيف إلى معلوماتك جليهداً ، ثم تجد أن الأول تاريخى بعث ، وأن الثاني تاريخى صرف ، وأنها معاً ، كما لو كانا قد كتبا من قبل طالب واحد ؛ الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة رسالته ، ولا يخرج الفانى من هذا الإطار ، وإن بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦٧ ، لكنها يفتقان في كل شيء . في السقوط عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية ، والرواية الواقعية ، والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا أنها - معاً - اعتماداً طويلاً على ثلاثة مؤلفات لتاند واحد . كان الأول صادقاً في تسجيل كتاب واحد منها وتعتمد إغفال الكتابين الآخرين ؛ وما كتابان مشهوران ، في حين تملأ الثاني ولم يذكر كتاباً واحداً منها ، في حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقرات وآراء ، وأفكاراً ، وبعض تلخيص للروايات ، وبعض الأحكام الفنية والموضوعية . ومعظم هذه الرسائل مطبوع - الآن - وتتداول بين أيدي القراء . وبخاصة في أيدي طلابنا في الجامعات المصرية .

ولا يخفى أن كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر) كان حيز الإزائية الذي تدور حوله هذه البحوث ، كما كان بمثابة الممثل الأثر الغزير الذي نلت منه . وكان هو الآخر رسالة علمية قنمت للحصول على درجة الدكتوراه . وإذا كان كثير من الرسائل قد طبع ونشر ، فإن عدداً لا بأس به لم ينشر . مثل رسالة عبد البليغ عبد الله إبراهيم (ما بعد الواقعية في الرواية المصرية) ؛ ورسالة أحمد عبد السلام الشاذلي (شخصية اللطف في الرواية المصرية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٥٧) ؛ ورسالة اليسوى أحمد منصور (الاتجاه الرومانسى في الرواية العربية) ؛ ورسالة نبيل يوسف صالح حداد (شخصية اللطف في الرواية العربية في مصر) ؛ ورسالة عبد المنعم إسماعيل محمد (التطور نحو الواقعية في القصة المصرية المعاصرة) ؛ رسالة سها شوكت أحمد الحيايل (الفن القصصى عند طه حسين) ؛ ورسالة محمد صالح الشطي (الرواية العربية في مصر ١٩٥٧ - ١٩٦٧) ؛ ورسالة شوقي على محمد الزهرة (أثر السيرة الشخصية في رسم البطل في الرواية التاريخية في مصر ١٩١٤ - ١٩٥٠) ؛ ورسالة محمد صالح الشطي (الرواية في أدب توفيق الحكيم) ؛ ورسالة محمود عبد المجيد أحمد شريف (الرواية التاريخية وتطورها في الأدب العربي الحديث) . إلى غير ذلك من البحوث التي قدمت هنا أو هناك أو هناك . يضاف إليها مؤلفات الباحثين والدارسين ممن لم يتشملوا بدراساتهم عن الرواية إلى الجامعات المصرية .



إذا انتقلنا إلى الإزائية الثانية الخاصة بنجيب محفوظ ، فإنا نجد ما يؤكد الظاهرة ويدعمها ؛ فما دامت الرواية تغطي هذا الكم الهائل من الرسائل الأكاديمية ، وما دامت هذه الرسائل - جميعاً - تتعرض لنجيب محفوظ ، وتتناول أعماله ، فلملذا لا يتخصص البعض ببحوثه ورسائله لنجيب محفوظ ، فلا يفت عند أحد غيره ؟ ثم من لم يترك الباحثون جانباً من جوانب فنه إلا درسوه ، ولا روايات من رواياته إلا فحصوها ، ولا شخصية من شخصياته الفنية إلا وقروا عنها ، ولا

عظوف) ، ومؤكداً أنه رسالة بجملة الكويت ، وتبنت تاريخ صلودها خطا . ويبدو أنها قد توهمت أن أحداً لن يتمكن من الاطلاع على البحثين في وقت واحد . ولعلها توهمت أيضاً أن عنوان بحثها قد يصرف القراء والدارسين عن الادعاء بأنها ناقلة أمينة ، و رسالة على غيرها ، ما كانت قد ابتكرت هذا العنوان الجفهد . فلذا البحث المبرق .

وإذا كان سليمان الشطبي في رسالته قد توسل بحجوات نقدية ،
أسلحة ثقافية تؤكد وجهه بموضوعه ، وإدراكه لإبعاد ، وتعمقه في
خفاياه ، فإن هذه الثقللة التي سيطت على بحثه ، لا تدعو أن تكون
ناقلة غير ذكية ؛ فلا شيء .
وتنمية الحشود والمداورة شيئا .
والخروج في الخلق والبداهة شيئا .
وحتى أن تعرف أن سليمان الشطبي :
في رسالته درس على الترتيب روايات نجيب عفرط الألبان :

القاهرة الجميلة - خان الخليل - بداية ونهاية - زقاق المدق -
التلاية - أولاد حارتنا - الطريق - الشحاذ - اللص والكلاب -
ثرثرة فوق النيل - ميرamar .

وقامت الناقلة بتلخيص هذه الروايات على الترتيب الآتي :

القاهرة الجديدة - خان الخليل - بداية وعجالة - زقاق الدق -
الثلاثية - أولاد حارتنا - اللص والكلاب - السمان والحريف -
الطريق - المشغف - ثروة فوق النيل - ميرامار .

وهي تخصص لكل رواية فصلاً مستقلاً . ومعنى هذا أن الرسالة عبارة عن اثني عشر فصلاً حلتها في بابين : الباب الأول تحت عنوان « المزمرة الموضوعية » ؛ والباب الثاني يحمل عنوان « المزمرة الفنية » . ومع ذلك فإن نصيب « الرمز » و« المزمرة » من هذه الرسالة قليل ، وضعيف ، وضعيف ضعيف ، ومتقول متقول .

[illegible]

الحللى - بداية ونهاية) ، وبخاصة أن الثلاثية تتعدى في كثير من أعضائها متعلق التاريخ والمفهوم وحركة المجتمع السياسية ؛ والآخر مرتبط بالقضايا الاجتماعية ومشكلات الوسطى - فهل بعد أول الثلاثية اتصالاً بالأساطير المتشاكل في رواياتها التاريخية السابقة ؟ وهل بعد الثاني امتداداً أو تطويراً لرواية الأحمدة ؟ هذا ما لم نجب عنه الرسالة . وأيضاً فإنه فصل الثلاثية عن الأعمال المعاصرة لها ، التي هيجت النهج نفسه ، والتزمت الأهمد الطبعي : (في قافلة الزمان) ١٩٤٥ ، (الكتاب) ١٩٥٠ ، (الشارع الجديد) ١٩٥٧ لعبد الحميد جعفر السبحار ، و (زهرة) (والذكرى خالد) لأحمد حسين ، يمثل ما جردت الثلاثية عن حركة الرواية العربية الحديثة بشكل عام . وهي عمل أثر في الرواية العربية في تونس والمغرب وسوريا . هذا بالإضافة إلى اضطراب المصطلحات والمفاهيم ، وعدم الاستعداد إلى مخاض من النص الروائي تدل دلالة صحيحة على بعض هذه المصطلحات . فهو لا يترك المبنى العلمي والتفني الذي ألهمه ، والمونولوج الدائري ، ليعبر بمجته الذي يوصفه جزاء من البناء الروائي ، والمضاجعة . وقد استغرقت دراسة شخصية واحدة في شخصية « كمال » ، فأرد ما باباً تعرض فيه لطيفه ، وتجزئته المقافية ، والمتحرك الفكري له . ولم يمثل بتجليل شخصية الأب في الثلاثية . وهذه الرسالة - عند نهج غرظت عموماً - تكشف عن موقف نقدي من المجتمع .

كذلك فإنه أخضع شخصية المكان، والبيئة، في الرواية -
الثلاثية، ولجأ كثيراً إلى تلخيص المشاهد والمواقف، والتصرف ببعض
الشخصيات، في محاولة منه لإعادة صياغة الثلاثية.

وتمت ملحوظة أساسية ، هي أن القارئ لا يقرأ على مرجع
أحدهما وسأحد مثل الدراسة على أن للبحث طبع عليه . ولا يتشرب إلى
الجانب الأدبي ، ويدرأس تقنية ، ومسائل متعلقة بالبناء الفني ،
وبعض القضايا الأدبية ، وذلك من خلال بحث الدكتور عماد
متنور (الأدب وبلاده) ، وهو مرجعه الوحيد في هذا الجانب . لم
يستعمل إلا المراجع الأصلية ، وتوفرت مراجع الترجمة عند مصادر منها
عند زمان بيده . يدل هذا أن مفهومه الأدبي يتجلى إلى إعادة
نظر ، إلى توسع منته ليشمل كل شيء . والتلازمة من تقرب من
الواقعية التقنية ، وأخرى تقرب من الواقعية الاشتراكية ، وثالثة
نراها واقعية طبيعية . الالتزام انغلاقاً وثباتاً وعمودية . ونسب
خضوعه لثقافة الرسالة إلى اشتراكها ، وأنه يشعر بجهد
مهما آخر تعود لثقافة اشتراكية . هي إذن رسالة تتغير كثيراً
أدوات السرد والبحث ، ولا تضيق جليلتها بإسعاد على فهم
التلاية ، أو على حل الجنب عطف من خلال التلاية . وهي -
أيضاً - تتعرف من الحكم اللوميين السليبين ، وتقتل عنهم ، فضلاً
من اصطلاحها في هذا الفن .



ولكى تنفى الباحثة فاطمة الزهرراء محمد سعيد عن نفسها علة النقل المباشر، والشطو غير الشروع على رسالة سليمان الشطي (الرمز والعزبة في أدب نجيب محفوظ)، فلها راحت تكتب اسم رسالته خطأ في صفحة المراجع، وفي المولف، فكانت حريصة على أن تكتب عنه إن بحثه هكذا (الأنجلو-البرمزي في أدب نجيب

النظرية - على خلاف ذلك يظهر أن الدراسة هنا تفهم « البنائية » جيداً ، وتذكر كيف تفسر في ضوءها النص الأدبي . ومن ثم فإنها تنسج على نسجتيين : مستوى الوعى النظرى العقلاني بالأصول ، والمناهج ، ومستوى الوعى التطبيقي بالمادة المتاحة ، وكيفية التعامل التقنى معها ، وتحليلها ، وتفسيرها .

أقول ، الوعى النظرى العقلاني ، لأن الباشحة تبعد عن التهورات ، والمخاطبة ، والإشعائية ، والانفعال الجاسح عند الانتماءات نحو النظرية ، والجمعية حولها . إنها حريصة على أن تكون كلماتها حادة ، وجافة ، وعلمية ، وأن تكون لغتها لغة علمية موضوعية ، ومصطلحاتها صلبة بعيداً عن لغة الأدب والشعر ، لأنها تجري تجرية معملية كيميائية ، من خلال رؤية عقلانية إحصائية مادية - إن صح التعبير - وليس من خلال مطلق عاطفي يقصد إلى تضخيم دور أجيب بعينه ، وإلغاء من شأن روية بذاتها .

ولما كتبت الباشحة تتعامل مع أحدث النظريات النقدية ، والمناهج الأدبية ، فلها استندت إلى مراجع حديثة متنوعة ، تؤكد - جميعاً - إجادة اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ؛ إذ إنها تقارن بين روايات كتبت بينيتين اللغتين ، بالإضافة إلى ما كتب باللغة العربية . كما أنها - فيها تكشف عنه الدراسة - تفتت نفسها بثقافة اللغتين ، وبالأدب الأوربي المعاصرة أيضاً ، ولذا كانت تلجأ إلى الترجمات العربية . تدل على ذلك مواطن الاستشهاد بالنصوص ، أدبية نقدية ، وقائمة المصادر الأجنبية ، ويأت المراجع . وهي كلها حديثة الصدور ، وقد لاحظنا أن الرسائل المماثلة لا تكن ترجع - في الأغلب الأعم - إلى مراجع حديثة ، وإن ذكر بعضها شيئاً ، ذراً للرماد في العيون - فلما يشير إلى دائرة المصادر البريطانية . وهذا دفعنا إلى الاعتقاد بأن أصحاب هذه الرسائل لا يحدون لغة أجنبية ، ولا دراية لهم بالأدب الأوربي . إنها تعتمد نظرية الباحث الأثالي « أولريخ فايسشتاين » في الأدب للقرون ، وأعمال الناقد الفرنسي « جيرار جينيت » ، الذي ينتمي إلى مدرسة النقد البنائي الفرنسية ، لكنه يؤكد ضرورة الأخذ بالمناهج الأخرى في الاعتبار ، مثل المنهج التفسيري ، والمنهج التاريخي . وكذلك تلجأ الباشحة إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين ، وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات يوريس أوسينسكي . وتخلت من تعريف « جان لويغيفر » للنص منطقاً لتقسيم بعضها . إنه يرى أن الوحدة اللغوية التي يقوم عليها بناء الرواية هي : الزمان والمكان والمنظور ، فأفردت الباشحة لكل وحدة من هذه الوحدات فصلاً خاصاً .

وعد درست الباشحة في الفصل الأول البناء الزماني في ثلاثة نجيب عذوق ، وترتيب العناصر الزمنية . ووقفت في الفصل الثاني عند البناء للمكان ، وأساليب تمجيد المكان في الثلاثية ، ودلالته . وتعرضت في الفصل الثالث لبناء المنظور ، وتمجيده في أساليب التشخيص . ولقد اخترت الثلاثية لتتضمن فيها آثار للدراس الأوربية المختلفة ، ولقد أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين غيرها من النصوص الروائية الأوربية ، وكيفية استخدام الثلاثية لأساليب تلك النصوص ومفاهيمها وتقنياتها . واختارت الباشحة من تلك النصوص أعمال « بلزاك » و « فلوير » ، بوصفها صاحبي الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية في أزهي صورها وأكملها . وانتخبت لبلزاك

الرسالة في شيء ، ولم تكلف نفسها مشقة البحث الحقيقي ، والدراسة النقدية العلمية السليمة ، فجمعت الرسالة عالة على جهود الآخرين ، مؤلفين ، وكتبت مقالات . وهذا يؤكد أن لا قدرة على الاستكشاف والاستنباط واستنساخ النصوص ، ولا اعتماد على فكر أو ثقافة أوربية موضوعية ، ولا منهج من البداية حتى النهاية .

والمراجع المكتبة - جميعاً - من المراجع العامة ، لا تنظر من بينها بكتاب حول التنكيت الروائي ، أو حول الرمز والرمزية ، أو حول صنعة الرواية . وكيف يمكن أن يقبل باحث على موضوع في النقد والأدب الحديث دون أن يكون ملماً بمصافه ومراجعته ، وبالتفاهة المعاصرة ؟ بل كيف يقبل - أصلاً - على اختيار موضوع كهذا وهو لا يحسن التحليل الفني ، والمقارنة ، ولا يملك أن يكون دقيقاً وموضوعياً ؟ النتيجة - بطبيعة الحال - ستكون على النحو الذي وصفناه وحذناه . قد تصل إلى الشك في أن صاحبة الرسالة تعرف ماهية الرواية ، وماهية الرمز ، والأصول الفنية للرمزية .

والغرب في الأمر ، أن السادة الزملاء الأساتذة الذين يشرفون على مثل تلك الرسائل يعرفون العيوب الأساسية التي يقع فيها طلابهم ، ويذكرون علم الجدة فيها ، ويبين الآخر إليها . ومع ذلك فلهذه لا يوجهون طلابهم بالابتعاد عنها . والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنهم يدركون أن البحوث معادة ، وأن النقل واضح ، وأن التجديد لا وجود له ، وأن الكسل في البحث والكشف غير مستور . وفوق ذلك فلهذه يميزون هذه الرسائل ويقولون بالإشراف عليها ، أو الاشتراك في مناقشتها ، وأحياناً الإقبال على كتابة مقدمتها لها عندما تطبع وتنتشر في كتاب .

هل أقول لهم أولى الناس بالمحاسبة ؟ الله أعلم .

عند هذا الحد يصبح الحديث عن قيمة رسالة الدكتور سوزا أحد قاسم واجباً . وقد طبعت هذه الرسالة وصدرت في كتاب : (بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . منذ الصلصات الأولى للمدخل إلى الدراسة ، تتلمس السمات البارزة فيها ، التي تجعلها تبعد تماماً عن تلك النماذج التي أخذنا على نظرنا من البحوث التي دارت حول الموضوع نفسه . إنها تدور حول ثلاثية نجيب محفوظ دراسة مقارنة ، في ضوء نظرية البنائية . وهي تعرض بدقة متناهية الخلاف بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية حول الأدب للقرون ، والمتمتع الأساسية فيه . ثم تبدى رأياً بشكل أكثر ضيقاً وتحديداً ، وكأنها تنفق بين مؤسسي النظريات النقدية ، قربة لهم ، متساوية معهم . وهذا ما يجعل لدراستها شخصية متميزة ، فلا تصبح عالة على فكر أحد .

وعلى خلاف عدد من ادعوا أنهم فعلوا « البنائية » للقارىء العربي ، حين قاموا بترجمة بعض المقالات الأجنبية إلى اللغة العربية ، لكنهم فشلوا فشلاً جليلاً عندما حاولوا تطبيق هذه النظرية على نص شعري أو قصصي ، حتى بدت ترجماتهم في واد وكتاباتهم الأصلية في واد آخر ، بل أظن أننا نرى إغفالهم في التطبيق التقني على الأدب العربي المعاصر ، كان وراء ذلك الإهمال الذي وجه إليهم بأنهم لا يفهمون « البنائية » حق الفهم ، ولا يستحسنون التعامل مع أسسها

ويأتي الفصل الثاني عاصماً بدراسة تحليلية نقدية مقارنة لبناء المكان الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ ، فتعرض الدراسة لأهمية المكان في البناء الروائي ، والأساليب المختلفة التي تتبعها الروايات في تمجيد المكان . وتأتد الدراسة بأن « الوصف » هو أهم هذه الأساليب ، ولذا فلها بذات بصرية ، وتصلح وظيفته ، وملاحته بالشعر . وبعد هذا تناولت الباحثة تقنية الوصف عند نجيب محفوظ في الثلاثية . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ لا يحفل بالوصف التحليلي المركب للأشياء ، كما لاحظت في شجرة الوصف عند ريكاردو ، أو كما ظهر لها في وصف فلوير فيعير شارل بوفاري . فالوصف عند نجيب محفوظ ميكلي - كما تسميه - إذ يكتب في تسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مكوناتها وصفها . فالأشياء تذكر دون أن توصف ، أو يكون الوصف ملأ في غير تفصيل .

ثم تقوم الباحثة بعملية إحصائية تسمية ، تحصى فيها « الألوان » في المقاطع الوصفية ، « والملاحظات » المستخدمة في صنع الأشياء ، « والأسكال » ، و « المقترحات » المستخدمة في وصف الحركات في الثلاثية . وتتناول بالتفصيل ظهور الألفاظ ، والمأكولات ، والمشروبات ، وما يصاحبها من أدوات المائدة ، وطقوس الاحتفالات التي تقدم فيها المأكولات ، والصور الوصفية للطبيعة . وهي في كل كانت تتوسل بالمقارنة ، دون أن تغفلها أبداً ، بين نجيب محفوظ وبلازك وفلوير وجلزوردي . وكذلك استعانت بالأشكال التوضيحية والجدول ، والرموز . وفي أثناء المقارنة نجدتها تثبت النص الفرنسي ، أو تقوم هي بالترجمة عن النص الأصلي .

وفي الفصل الثالث تدرس الباحثة (بناء للمنظور الروائي) ، وتقدم لذلك مقدمة نظرية تناقش فيها النص بوصفه ظاهرة لغوية ، تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع ، وبين راوٍ ورائع . لكنه يتميز كذلك بنوع من التواتر ، بأن من تعدد للمستويات ، فالراوي أسلوب صياغة ، أو بنية من بنات النص ، شأنه شأن الشخصية ، والزمان ، والمكان ، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . إنه نتاج من الأتمة الكثيرة التي يتنثر الراوي ورامها لتضديد عمله . ثم تبيّن الباحثة تقسيم النقاد الروس « بوريس أوسينسكي » ، الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصص : المستوى الإيديولوجي ، والمستوى النفسي ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التصيبي ، ثم أخذت في دراسة الثلاثية من هذه الزوايا .

وفيما يتصل بالمنظور الإيديولوجي تصرّح الباحثة بأنها « تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه كائناً له استقلاله عن مؤلفه ، وتحرم عن علم الخلق بيهيما . ويجب أن يسبب المنظور الإيديولوجي هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف ، سواء وافقه في الواقع أم خالفه » ١٣٦ . وهي هنا تتفق مع أوسينسكي . وعندما تطبق ذلك على الثلاثية تجد أنها عمل متعدد الأصوات . وأوضح السمات التي تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام الصلبة المقتضية من منظور الشخصيات الإيديولوجي . ويمكننا أن نقف مستقلة عن النص - إذا انسلخت عنه - محظنة بدلالة مطلقة . والثلاثية في ذلك تختلف عن تقاليد الرواية الواقعية ، وبخاصة تلك الروايات التي تقارن الباحثة بينها وبين الثلاثية ، مثل (أوجيني جراندييه) لبلازك ، و (الفورسات ساجا) لجلزوردي .

« أوجيني جراندييه » ، و « فلوير » ملأ بوفاري ، و « بلازك » والطرفة » و « القريسة » . وأضافت إلى الدراسة الواقعية والطبيعية ، مفردة الروايتين الإنجليزيتين الإدمارديين ، مثل « جلزوردي » و « بيت » .

وأخذت الباحثة تصارن بين اختصاصية روايات بلازك وزولا وجلزوردي ، وثلاثية نجيب محفوظ . ولذا أن كلّا من زولا وبلازك لجأ إلى كتابة روايات حدة ، تكرر فيها ظهور الشخصيات نفسها ، على نحو مكثف من اختصار الاختصاصية ، بل الاستغناء عنها ، استناداً إلى معرفة القارئ بهذه الشخصيات ، والمخلفات التي صنعتهم ، والعالم الذي تدور فيه أحداث الرواية . وكذلك فعل نجيب محفوظ . ففي حين تمتد اختصاصية (بين القصرين) إلى ١٠٤ صفحة - أي خمس الرواية تقريباً - وتنقسم إلى ١٥ فصلاً ، انكمشت اختصاصية (قصير الشوق) إلى ثلاثة فصول في ٥٤ صفحة . ولم يمتد نجيب محفوظ إلا إلى فصل واحد في ١٨ صفحة لتقديم اختصاصية (السكرية) . وتضيف الباحثة في مقارنتها « مارسيل بروس » في (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث لا يكتب بالاختصاصية واحدة ، فالأولى تنقل إلى الثانية ، والثانية إلى الثالثة . ولا يبدأ (البحث عن الزمن الضائع) مساره الانسيابي إلا بعد الاختصاصية السادسة ، وهو ما لوحظت بواقعه عند فلوير في (ملأ بوفاري) . وقد استخدم نجيب محفوظ هذا البناء نفسه في اختصاصية (بين القصرين) ، بعد تقديمه يوماً في حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، تناول حياة كل شخصية على حدة ، بما لها من خصوصية . ومن ثم أصبحت الاختصاصية عنده قسمين : اختصاصية أساسية ، واختصاصية فرعية . وترى الباحثة أن هذه الاختصاصية قطعة فنية متصلة ببقية النص ، وأن الإيقاع الزمني بطيء في سائر فصول الرواية .

بعد ذلك تتناول الباحثة الترتيب الزمني للأحداث داخل النص الروائي - الثلاثية ، فتؤكد أن نجيب محفوظ حرص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية ، وأن بناء الثلاثية يقوم على تقسيم زمني حدة ، فلا يجاوز فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث . وهي في ذلك تتفق مع ثلاثية « جلزوردي » ، كما أنها استخدمت عنصرين الاسترجاع ، والاستباق ، ثم اللونولوج الدناصل . وإذا كانت الرقعة الزمنية في الثلاثية تتسع ، فلها عند جلزوردي تقطع . وإذا كانت الثغرات الزمنية في الثلاثية تظل ثابتة ، فلها تتسع كذلك عند جلزوردي . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ في الثلاثية كان حرصاً على أن تكون الحقبة الزمنية التي تغطيها الفصول محبوبة في بضع ساعات ، ولقد تجاوز إطار اليوم الواحد ، وأحدث الواحد ، في النص يلتزم الزمن الواحد ، والمكان الواحد ، وأحدث الواحد ، في النص الواحد .

وإذا خرج نجيب محفوظ من هذا الإطار الضيق ، فلهذا يستند نوعاً من التلميح يدل على الرقابة والتكرار . وللتلميح في الرواية الواقعية وظيفة أساسية ، هي التنديم للمشاهد والربط بينها ، حيث يقدم الراوي موقفاً عاماً في تلخيص ، ثم يتنقل إلى موقف خاص يقدمه في مشهد ، وهذا المشهد يمثل ذروة في الحادة . وقد حدد هذا الوظيفة للتلميح والمشاهد حركة الرواية الواقعية ، بل إن التكرار في بعض المقاطع داخل بناء الثلاثية له وظيفة خاصة ، هي تمجيد الإحساس بالاستمرارية والدعمومة .

ويعد إحصاءات من الحدث المحوري ، وعدد الأشخاص ، واتجاه الرؤية الموضوعية ، وصاحة الرؤية الذاتية ، ونوعية المونولوج الداخلي ، وهو ما استغرق ثمان صفحات . وبعد تصنيف للمنظور النفسى - بما هو مستوى من مستويات الصياغة - إلى منظور موضوعى خارجى ، ومنظور موضوعى داخلى ، ومنظور ذاتى خارجى ، ومنظور ذاتى داخلى ، تنتهى الباحثة إلى أن نجيب غفوف يستخدم المنظور الموضوعى والذاتى على الترتيل والتناخل فى جميع أجزاء الثلاثة . وقد تبين لها أنه فى ذلك يملو حلو الروايتين المختلفتين ، بل إنه اتقن بنامه أفضل إقتان . وقد قامت بتحليل تفصيل دقيق لبناء المنظور فى الثلاثة ، وحللت كل القصور لمرة طيبة هذا المنظور .

هذه هي المحاور الأساسية التى دارت فى فلكها فصول الكتاب - الرسالة . لم تشأ الباحثة أن تنسبها أبواً ، ولم ترغب فى تفصيل الأبواب إلى فصول ، والفصول إلى موضوعات ، والموضوعات إلى جزئيات ، وهكذا ، تكتسب لعدم الصفحات ، وتكراراً للفكرة ، وحشواً للمادة . لقد كانت واحة بما بين يديها من مادة ، ملوكة لأهمية المصادر ، متظمة لطبيعة الموضوع ، معدة هدفها وبنيتها . ومن ثم كان تعاملها مع العناصر الرئيسية والفكرات والأرقام ، والإحصاءات ، تعاملًا مباشرًا وحذرًا و دقيقًا .

والتحلت الباحثة - المعلقة فى معمل « الثلاثة » أدوات ، ومعدات ، ووسائل ، وبخلاف مادية لتقوم فى النهاية تجربة متكاملة ، مضمونة النتائج للعملية العلمية . فلما أن هذه الدراسة ليست إلا تجربة عملية ، وأظن أن قراءة هذا الكتاب التقنى للمعمل ، تحتاج إلى جهد حثيث ، ووقت مطول ، وتآمل صديق ، وثقافة شاملة ، فها باننا بالباحثة . إنها بثلث قصارى ما يمكن أن يمنحه باحث لموضوع بحث . ويبدو أنها تفرقت له تفرغاً تاماً كى تقدمه على النحو الذى جاء به .

ولاملك الناقد لهذا الكتاب أن يطلب أسئلة الجامعة بضرورة الاهتمام بما يقدم تحت إشرافهم وتوجيههم ، ويحدية اختيار زوايا البحث والدروس بل بالاجتهاد الصحيح بقصد تقديم خدمة علمية حقيقية ، وليس مجرد إحراز شهادة توضع فى ملف خدمة الدارس أو الباحث !

إن مثل هذه الدراسة تفيد فى فهم طيبة العلاقة الفنية بين ثلاثة نجيب غفوف ونظائرها فى الأدب الفرنسى والإنجليزى ، وفى فهم البناء الهندسى الداخلى لمجموعة علاقات داخلية ، تشكل منها النص الروائى . وهنا يكمن دور الباحث اللغف ، الخرىص على الاستنباط والاستكشاف . وهى أيضاً تفيد على مستوى تجسيد قيمة الثلاثة بما هى عمل فنى ، وتوقع من درجة الأدب ، بعيداً من تلك التكتليات العساجنة ، والى يتوهم أصحابها أنها تعمل على رواج بضاعة الأدياء ، وسرعان ما يكتشف القارى الواعى أنها مجرد ردود أفعال عصبية ، لا تحدث إلا تأثيراً عكسياً .

لكن التعامل الملتقى مع النص الأدبى ، من خلال رؤية واحة ، ومنهج دقيق ، وأناة ، يؤق لثمار طيبة بعد فترة قد تطول ، لكنها ثمار مستطال تأخضية وصعبة . وحل هذا النحو كانت دراسة الثلاثة دراسة مقارنة . وهى فى هذا الإطار جدلية بأن يقف عندها الدارسون والمهتمون بحركة الرواية العربية المعاصرة .

وثمة تساؤل قد يبدو سافحاً : ألا يقضى هذا الجهد العلمى ، وتلك اللون من اللون التناخل التحدى مع النص السرئى ، إلى الإحساس - ربما الخاطى - بأن نجيب غفوف ليس إلا صانعاً ماهرًا ، وعفلاتاً حذقاً ؟ فنحن لم نر إلا إحصائيات وتبعا أميناً لهذه التمنمة للتضعية التى اجتهد نجيب غفوف فى تنكيكها ، وفى إظهارها على النحو الذى حرصت الدراسة على إرساءه . وكأنه آلة أوليس بشرًا إنسانياً ، متفعلًا ومتفعلًا ، متفكرًا ومؤثرًا ، لو كانه ليس فنانًا مبدعًا مبتكرًا ، توصل بالخيال والصورة والرمز والإيحاء والتضمين والإشارة والتلميح . اعتقد أن الدراسة أفضلت هذين الجانبين : كونه إنسانًا يعيش زمانًا بعينه ، وما أكثر ما حفلت الدراسة بمصنوع الزمن : نفسياً أو تاريخياً ، خارجياً أو داخلياً ، له ظروفه وملابساته وأحداثه ومؤثراته على القرد والجماعة معاً ، وكونه فنانًا ، يتعامل مع الإنسان بما له من عاطفة وإفعالات وتوابعها وخيال وأحلام وواقع . وما أظن الباحثة إلا رافة بأنه لو لم يكن فناناً ما قدم لنا هذا العمل الهندسى الجيد ، وما استحق منها أن تدرسه . وما أظن أن من السذاجة حق يقب على مثل هذا الرد .

الصنعة وحدها كانت مثار الاهتمام . التركيب الخيالى من الإحساس كان دافعاً إلى البحث من أسبابه . البناء الهندسى المتكتم كان وراء الأتيهار والمقارنة . « الحرصانة المسلحة » وحدها كانت طائفة .

وحل الرزم من أن الباحثة وعدت بأنها سوف تأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعي والاقتصادى والتاريخى فى دراسة الأدب المقارن ، ففئنا اقتفنا صورة المجتمع فملاً ، وانعكاس حركة المجتمع على الشخصيات ، والزمن الروائى ، والبناء المكانى - عبقريه المكان ، واستغلة نجيب غفوف بجغرافيته وتشكيله المادى والتاريخى والنفسى الخارجى - وارتباط ذلك بالنص الروائى فى بنائه للمكان ، ومفردات البناء لغوى المستغلة لتجسيد المكان وتصويره ، وحل هى نتائج استخدام يوسى للشخصيات فى الواقع أم لا ، هل هى طرح للواقع الاجتماعى والمعيشى ، وإلواز للتعامل الخى مع عناصر المكان ، أم أنه ابتكار الكاتب ، ونسجه للغة خاصة ، تميز عن المكان ، كما كانت له لغة خاصة تدل على الزمن يستوياته التى أفاضت فيها الباحثة ؟

لم تشر الباحثة - ولو عرضاً - إلى إمكان الاستعانة بمنهجها التحليل المقارن البنائى التقنى فى دراسة نصوص روائية أخرى (موسم الهجرة إلى الشمال - الحرام - الأرض - زينب والعرش - الجنة والمومن - روم تصبغ شعرها - التاريخ السرى لنصمان عبد الحافظ . . .) ، أم أن مادة الثلاثة وحدها هى التى تسمح بأن يقف عندها هذا المنهج ، نظراً لطولها ، ولوجود نظائر لها فى الأدب الأوروبى بعمامة ، والفرنسى منه بخاصة ؟

كم كنت أتمنى لو أذ الباحثة تنهت إلى دلالات أسماء الشخصيات فى الثلاثة ، وتركيبها ، ولماذا كانت هذه الأسماء بالذات دون غيرها ؟ ليس من شك فى أن نجيب غفوف اختار أسماء الشخصيات المتكتم بشكل متعمد مقصود . وهو قصد كانت دراسته لازمة لأن يلتزم المنهج البنائى . ولذا كانت الباحثة تستهدف « المقارنة » أولاً وقبل كل شىء ، فلم لم يخطر على بالها مقارنة الثلاثة - فنياً وبنائياً - بأعمال نجيب غفوف السابقة واللاحقة ؟

الأستاذ الشارون التي كانت مقالات خاطفة وسريعة ، لامتجع لها ، ولا فكر فيها ، ولا نظرية . وكتاب الدكتور الطاهر مكي (القصة القصيرة : دراسة وخراتات) لاعلاقة له بالموضوع ، ولم نقد منه الباحث . وكتاب الدكتور رشدي حسن (أثر المقالة في نشأة القصة المصرية الحديثة) وكتاب الدكتور محمد يوسف نجم (القصة في الأدب العربي ١٨٧٠ - ١٩١٤) .

والباحث تختلف مع كل هؤلاء منهجاً وفكراً ، وطبيعة الموضوع للدرس تختلف . ويكون التساؤل : لماذا أهملت غير هذه المراجع يا مبتدئ في نفس المجال ؟

مسألة أخرى أوجب أن تكون متعلقة بالعبارة . وذلك أن الباحث أثبت تحت عنوان (المراجع الأجنبية المترجمة) كتاب (النحو الوافي) للأستاذ عباس حسن ، و (رأى في المقامات) لعبد الرحمن باهي ، و (أسرار البلاغة) للجرجال ، و (تطور الرواية العربية الحديثة) ، و (الروايات والأرض) لعبد المحسن طه بدر ، و (التفسير النفسي للأدب) للدكتور عز الدين إسماعيل ، و (في الرواية العربية) لقاروق خورشيد و (حشرة أديب يتحدثون) لفؤاد دوار (١٧٢ - ١٧٣) . هل هذه مراجع أجنبية مترجمة ؟ إنها فعلاً خطأ مطبعي .

وفي هذا الصدد فإن الملاحظ أن الأخطاء اللغوية كثيرة . والكلمات الأجنبية مكتوبة بشكل غير مستقيم ، مما يدل على أن قلم الباحث لم يعمل عند إعداد التجارب الطباعية ، فالكتاب جيد ، لكنه لم يراجع . ولولا الثقة في معرفة الباحث باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، لكان لنا موقف مختلف ، ولذكرنا أهدافاً واضحة وملموسة من الأخطاء اللغوية والكتابية والنحوية .

ويبقى أنها دراسة متميزة ، غير مقلدة ، تحمّل رؤية علمية واضحة ، وتحميد التعامل مع المصادر الأجنبية ، وتسم بالأسانة العلمية ، والصبر الشديد في التفرغ إلى النص الروائي . لم ينسرب إليها جانب واحد من جوانب الضعف التي أشرنا إليها عند حديثنا عن الرسائل التي تناولت نجيب محفوظ أولاً ، وتلك التي تعرضت لقن الرواية العربية في مصر ثانياً .

تقول الباحثة في صفحة ٢١ : (ومع العناية التي حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربي الحديث ومؤرخيه ، إلا أنها لم تدرس من ناحية تحليل بنيتها ، أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية) . وكان الأمر - علمياً - يستلزم مجرد الإشارة إلى هؤلاء الذين سبقوا إلى دراسة نجيب محفوظ ، ومناهجهم ، وروى الباحث في جوانب القوة عندهم أو جوانب النقص .

وبرغم ما لاحظناه من دقة البحث ، والصراحة في اختيار الكلمات ، وتحديد الفقر في كل صفحة ، فإننا نجد الباحثة تكرر الفكرة الواحدة مرة ومرة ، وأحياناً تستخدم المصطلحات نفسها ، مثل حديثها عن التلخيص والمشهد ، وتعرف كل ، وعلاقته بالإطار الزمني ، فقد صيغ هذا ثلاث مرات وروياً أكثر . في حين أن الفكرة واحدة والنص مفهوم (٦٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤) .

وفي صفحة ١٥٨ تقول : (وما يؤكد وحدة المنظور النصي ، والمنظور على مستوى الزمان والمكان ، ويقوى الحضور في التلاية ، بعض الظواهر اللغوية التي لاحظناها بهذا الصدد) . أين ؟ وفي ؟ وكيف ؟ إن الظواهر اللغوية تحتاج في الدراسة البنائية إلى بحث معمق ، وليس مجرد إشارة خاطفة أو إشارات . ننصص من الرواية تثبت الظواهر... تفسير لغوي ودلالي . . إحصاء للمفردات والكلمات والألفاظ . . جهد جهيد في هذا الجانب .

لكذلك فإن الحديث عن المنظور على المستوى التعبيري كان في حاجة إلى وقفة أطول ، واستشهادات أكثر ، وتحليل أعمق ، لاهميته في النظر إلى البناء القصصي بوصفه بناء يعتمد على عناصر جد مهمة ، يفت في مقدمتها « اللغة » ودورها في المستوى التعبيري .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الباحثة قلماً كانت تعتمد على مراجع عربية . ومع ذلك فإننا نلاحظ أنها صدرت ثبّت المصادر والمراجع صفحة ١٦٩ بفقائمة للمراجع العربية ، وذكرت ستة وثلاثين مرجعاً ، بعضها لا يتصل بنجيب محفوظ من ناحية ، وفي من الرواية من ناحية أخرى . مثل كتاب (القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً) للأستاذ يوسف الشارون . ولا غمان من الرواية المصرية) له أيضاً . وغيرها من كتب

• من أجل أمّ ..
تتمتع بالصحة والعافية
• من أجل أبّ ..
يستطيع أن يوفر للأسرة العناية والرعاية
• من أجل أبناء ..
ينعمون بالحنان والحب



• فإن تنظيم الأسرة
ضرورة للأمن والازدهار
• من أجل ..
مستقبل أفضل

معتمدين

مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات



لغة الفن

ولغة الحياة

اعتدال عثمان

حين يقرر الفنان تصوير مثل حسن سليمان أن يفتح خزان عمره كلها ، وأن يقدم لنا معرضاً فريداً من تقيس دماخله ، ومواقفه الفكرية ، ورؤاه الفنية ، وعلاقته بنفسه وبالجميع والعالم ، وأن يضمنا أمام مقتنياته من الفن والحياة ؛ تلك المقتنيات التي أنفق عمراً في جمعها والحفاظ عليها ، ملفوفة بشغف في علبة ذاكرة فنية عميقة محكمة ، لكنها تسع العالم — حين يقرر أن يشاركنا معه في هذا العرض النادر ، فلا بد أن نعرف أن هذا عمل مهم لا تقتل قيمته عن أعماله التشكيلية الأخرى التي تتلفها ، ونفقت بدرجات ألوانها ، حتى رمانيته الألفة ، التي تضيع بهايا في الظل القادم ، كالإخفاق ، أو كضباب الحلم ، يصبح لما وجود مشع خاص ، لا يشبه شيئاً سوى عظمة الموت .

إن الفنان التشكيلي القدير لا بد أن يمر بخبرات فنية كثيرة ليمهله حين يمسك بالفرشة يستطیع أن يقتنص لمة ضوء مختلف الميزن فجأة حين تتمكس على طرف ورقة شجر مر عليها شعاع شفق في نهاية يوم حار ، أو يقتنص لحظة صمت يغتبط فيها سكون السماء مع ضوء الظهيرة ، مع نصاعة جليبا رجل ضرير يرتل ، أو برقة في حيون مصرية عميقة لتتجمع بالحرز قبل التحب ، أو خيرا من دقائق الإحساس أو جماليات الملامات في المساحات التصويرية . تكفي ضبطة الفرشة في موضع يمينه من اللوحة حتى تنقل دفقة انفعالية ، أو غلجة بسيطة عابرة ، أو لمة غير يديّة لتزول الوجود إلى خطوط وعلاقات جمالية . تلك هي الملمات التي تغطي لوحة ما حيويتها ولقيتها الفنية الحقيقية .

إن الكتابة لديه نشاط ثانوي بالنسبة إلى نشاطه الأساسي الذي يعتمد عليه في توصيل رؤاه . فهل هي كتابة ، إذن ، في الوقت الضائع ، أو أنها معاناة حقيقية تقتضيها ضرورة مكملة للتصوير التشكيلي ؟

صحيح أن اللغة أداة توصيل مهمة وأساسية ، تفوق أدوات التوصيل الأخرى ، بسبب استخداماتها المتعددة للحوية وفي الحياة . ولكن الكلام ، بمعنى الخطاب اللغوي المميز ، الذي قد يتشكل في عمل أدبي أو علمي ، يختلف من حيث الصياغة والتوجه باختلاف الكتاب والغرض من الكتابة . وما يفتني هنا هو التفرقة بين كتابة وكتابة في مجال عدد ، هو الكتابة عن الفن التشكيلي .

✦ للفنان كتاب جديد تحت الطبع الآن .

لكن عندما يستبدل الفنان بالفرشة القلم يكون قد استبدل بأداته الأساسية ، ومفردات اللغة التشكيلية ، أداة أخرى ومفردات لغة أخرى ، يختلف نظامها الإشاري عن نظام لغة التشكيل ، تماماً كما تختلف آليات العملية الإبداعية الأدبية عن آليات الإبداع التشكيلي . عندما يحدث هذا ، فإننا نتلقى ونشارك ، ولكن لا نستطيع أن نحجب التساؤل عن الدافع الذي أدى بفنان مثل حسن سليمان ، استطاع تأسيس لغة التشكيلية المتميزة ، أن يصدر خمسة كتب خلال حقبة تمتد ما يقرب من عشرين عاماً (١٩٦٧-١٩٨٥) ، يناقش فيها « سيكولوجية الخطوط » ، « و لغة الشكل الفني » ، « و الحركة في الفن والحياة » ، « و كتابات في الفن الشعبي » ، « و حرية الفنان » . ويكلمت أخرى أقول : لماذا التصوير عن لغة الشكل وليس التعبير بلغة الشكل ؟

فسمع نعم الخط ، وإيقاع اللمسة ، وتذكر درجة تهاونها . وعلمه من لغة الشكل التي يتحدث عنها حسن سليمان ، ويعطينا مفتاح أبجديتها .

إننا إذا عرفنا أبجدية هذه اللغة فربما استطعنا أن نصل ، في لحظة ما ، إلى الوقوف يتواضع أمام جمال بسيط ، من الجبس أو القلندر ، أو قناع أفرقي ، أبدهم فنان نحسى ، فنحن من أن يطوى الزمن ليصل بفطرة سليمة ، لم تلتأخلف حلقة معرفية أو قولية بوجود منهجي ، إلى المنطقة المروعة في العقل البشري ، التي تبعت منها الأساطير ، يهمل منها يثير حساب . إذا استطعنا أن نتكسب هذه المقدرة فإننا نذكر أن فناناً عظيماً مثل بيكاسو ، في لوحة «الجمورنيكا» على سبيل المثال ، قد تمل من تلك اللامع الأسطورية ذاتها ، ولكنه أضاف إليها مصرفة بالأصول الفلسفية لعمق الجمال ، وبخبرة بالثقافة الفنية ، ووضوحاً لسيطرة أنواته على إعماله المنيف يتحدث مأساوي ألم بقرية من قرى بلاده ، فجاء تصويره لذلك مجاوزاً المدارس الفنية السائدة ، بل إنه أسس لغة تشكيلية غيرت الكثير من مفاهيم الفن الحديث .

وإذا كانت الفنون تتمازج فلا صقل الحيرة الجمالية من خلال تذوق فن ما يتعكس في تسليق الفنون الأخرى وفي مجالات الحياة بصورة عامة . ومن ثم فإن تعرف الإنتاج الأبجدي لأحد أعمدة حركة فنية مهمة ولها جلود عميقة في مصر ، يصبح أمراً حيوياً وضرورياً خصوصاً إذا كان هذا الإنتاج يتبنى إلى نوع الخطاب الذي تحدثت عنه منذ قليل .

هذه ضرورة لا تتفصل عن ضرورة أخرى ، وهي حاجتنا في كل مرحلة إلى إعادة إنتاج أفكار المراحل السابقة ، على نحو يضمن لنا نوعاً من الاستمرارية الحضارية ، وعدم الانقطاع للمرح ، من ناحية ، وإلى تحديد موقفنا من نتاج هذه المراحل ، من ناحية ثانية ، فخرصد الثوابت الفكرية والإجماعية ، ونستجد جواب كانت لها أهميتها في زمنها ، لكن لم تعد لها الأهمية نفسها في مراحل لاحقة ، في حين يكون التركيز على بعض الجوانب المهمة مفيداً في الإسهام في حل قضايا فكرية ولنية ما تزال تطرحها بصورة تكاد تكون مطردة منذ مطلع هذا القرن ، وما زال طرحها يتزايد متوازياً مع ازدياد حدة التأزم . ولا تقتصر هذه الضرورة على إعادة إنتاج الفكر العروى بجوانبه التراثية والمعاصرة وحدها ، بل تشتمل كذلك على عملية مثالية ، ناقش ما استقر في فكرنا من التراث الإنساني ، تفتنى منه ما تنفى ، وتبني ما يجهلنا لنصل إلى صيغة تركيبة وليست تطبيقية ، متفاعلة مع هذا العصر . إننا نعيد صياغة المفكرين والمثقفين يقدمون ، على امتداد الوطن العروى ، أجهادات مهمة ، لا بد من التوقف عندها ، ومحاولة استيعابها عن طريق المناقشة والحوار . وهنا لا بد من التوقف كذلك عند إسهام فنانين قدام وعظماء جلد في هذا المجال هو حسن سليمان .

هذه هي البوابة . أما التصور البيئي لهذا العرض فيتمثل في محاولة تعرف المسار الأساسي التي تشكلت منها المنظومة الفكرية لهذا الفنان ، وفهم لغة الشكل عنه . وسوف أترك تقييم مكونات هذا للمنظومة لعرضي من المتخصصين .

إن أهمية تعرف فكر الفنان ترجع إلى أن الإبداع الفني العظيم لا بد أن يشتمل على رؤية للحياة ، وموقف من قضايا الوجود ، يهيئ

إننا قد نكتب أحياناً مجرد استهلاك مساحة من الورق وشغلها بالسطور ، فتكون الكتابة عندنا مجرداً لكتابات قديمة ، أو تردداً لصيغ مكررة وقوالب جامدة . هذه كتابة على وجه الروح في الصحراء ، أو هي كتابة تصبح رماداً قبل أن تشتمل وتنتهي . إنها كتابة كالزبد ، أما الكتابة الأخرى فنكتبها ونحن في مهب الريح ، لكننا نكون ممكنين بأصواتها ، نأمل منها ، على الرغم من أننا نكتب في أثون الاحترق ، أن نصير بلرة في الصحارى ، أو نكون لنا سفينة نجاة .

إن الكتابة لدى حسن سليمان تنتمي إلى هذا النوع الأخير ، وهو نوع من الخطاب الأدبي ، لا يتنقل على مشاكل الصنعة ، أو يتمسك بمناهج الفن وموارسه وحدها ، ولكنه خطاب أدبي ينبثق من قلب الحياة ، ويخرج من تراث الإنسانية ما يشاء ، ويصنع طوال الوقت حل بقعة من الأرض ، هي ذلك المكان الحقيق العريق الذي نمش في مصر .

وهي كتابة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذات طبيعة خاصة . إنها أشبه ما تكون بتدفق موسيقي ، فلا تشف عن أغوار القاع كلها ، وإن كشفت بعض طبقاته ، ولا تتناسى في تسلسل منطقي ، وإنما تتوالى الجمل فيها موجة إثر موجة ، فتحتوي كل فترة على فكرة أو أفكار أساسية ، لا تكتمل أبداً ، وإنما تتولد منها أفكار أخرى في الفترة نفسها . وقد يعود الكاتب إلى هذه الفكرة أو الأفكار الأساسية نفسها في موضع آخر من الفصل ، أو في فصل تال من فصول الكتاب ، وقد يعود إليها في كتاب آخر ، فلهذا توصفها . إن الكتابة هنا أشبه ما تكون بتداع للأفكار . وحل الرغم من ذلك ، تظل هناك مجاور أساسية تتقاطع في نقاط ارتكاز تشد الأفكار كلها كقطعة تسحب على حامل للرسم .

وإذا كان للخطاب الأدبي عند حسن سليمان هذه الخصائص ، فما الباحث الذي يدفع كاتبه غير متخصصة في الفن التشكيلي كي تقوم بتقديم مثل هذا العرض ؟ وما التصور المبسلي الذي يبنى عليه العرض الذي أنوى تقديمه ؟

إن باحثي ليس التعرف فحسب على رؤيا فنان تشكيل ، وهي رؤية ثرية ومثيرة ، وإنما يرجع هذا الباحث إلى أنني أعتقد أن الفنون تتمازج ، كما أن الحيرة الجمالية التي نتكسب في مجالات الفن المغيرة لمجال تخصص أي إنسان ، سواء كان مبدعاً أو كاتباً أو عالماً أو مجرد قارئ عادي ، تتعكس في مجال تخصصه الأدبي أو العلمي ، وتزيد بالتأكد من فهمه للحياة والإحساس بالتكامل بها .

إننا نستطيع أن ندوب العين على السمع ، وأن ندوب الأذن على الرؤية ؟ ، أو ما يعرف في علم الجمال بتراسل الحواس ، وأن نشغل كدنيا الجانب المهمل من ثقافتنا الجمالية ، فنحاول أن نقرأ لغة التشكيل بمفردات هذه اللغة نفسها وليس بلغة الأب . ولا لعل من الإخفاق ، فنرف بعد جهد كنه نقرأ الأسطح للتمسك في لوحة من الفن الممل ، وتعتمد هذه الأسطح أو تقاطعها في علاقات مركبة ، والقيمة الجمالية هذه العلاقات ، ووظيفة المنظر الضوئي ، والصراع بين الأشكال والمساحات ، وجماليات الخطوط في حركتها وفي ثباتها ،

● أثير هنا إلى عنوان كتب الدكتور ثروت حكاية : «العين تسمع والأذن ترى» .

الحياة ؛ يحصل الفنان على الووفوف مبهورا أمام أداء بمثابة مسرحية هي ماري ماريك لقصيدة « الأجراس » التي كتبها إدجار آلان بو ، وترجمها برونيل إلى الفرنسية . « إن الكلمات تتلظى مدفوعة وبجملتها لتتكاثف في فراغ الهجرة . . . وتظل عالقة في فراغ المكان ، صدادها ما زال يطن في أذنك ، وتتفككها الموسيقى يسيطر على أصدافك . إن ما لا القدرة على التعلق بالكلمة علامة موسيقاها مع دلالتها » . ولا يصح للكلمة قيمة موسيقية فقط وإنما يصبح ما تلك كلمة قيمة تشكيلية ، كما لو كان لها وزن وأبعاد وحركة وبجاء تتحرك فيه . (لغة الشكل الفني ص ٣٦) .

إن في الجمع بين هذه الأشياء ، التي تبدو متباعدة ، تعبيرا من الانطلاقة التي يصور إليها أي فنان ، ويجعله يوظف الصنعة وإمكانات التشكيل النفسي أو الحركي أو الخطي أو اللوني ، من أجل إبراز القيم الأساسية في الحياة . كما أننا لا نستطيع — إزاء تكوين مركب متعدد الجوانب لفنان كبير — إلا أن نحرم منقطه ، فلما كنا نحرم أحد أصدافه الفنية ؛ لأننا ندرك أنه يبحث عما هو حقيقي ، يتلمسه بصره وعقله ، أي بطلانه الإنسانية كلها ، وقد يجده في أداء قصيدة أو خلال أغراس المقود الشافرة عبر شارع مزدحم ، وقد يتسرب إلى رتيبه مع هواء الأحباء الشمية في القاعة مع « الهواء المثلل برائحة رضيع يتناغم في شمس الشتاء ، ويطبخ قافري يظل في ساحة متناغمة من الليل حتى لا يمحض في شمس اليوم التالي ، ورواحلة البنان في لم صبية يتبحر في درج الزرق » . (حرية الفنان ص ٦٦) .

وذلك الحس الشمي القوي نفسه جعل حسن سليمان يخصص كتابا كاملا للفن الشمي ، يرسى فيه دهائمه للحور الأساسي في منظومة الفكرية ، ويتصل في الربط بين القيم الجمالية والعماسل البيئية . يبدأ الكتاب باستعراض الحقائق التاريخية والجغرافية لمنطقة البحر المتوسط وما يميزها من امتداد تاريخي وتوقع حضاري ، يحاول الربط بين هذه الخصائص والإنتاج الفني للمنطقة في العصور المختلفة ، ويستفيد من إنجازات علم الاجتماع والأنثروبولوجي ، التي تساعد على استخراج العناصر الثابتة في الفنون المصرية بالقياس إلى التغيرات السطحية التي تطرأ عليها من عصر إلى آخر . وهنا تواجه الكاتب صعوبة الوصول إلى العامل أو العوامل المشتركة التي تجمع بين منظومة شغرات مقفلة خالية التعقيد ، كل شفرة منها ترتبط ببن بجنه . وبالإضافة إلى ذلك ، تواجه الباحث مشكلة ترجمة النظام الإشاري في شفرة ما إلى لغة نظام إشاري آخر* ، فعلا من الامتداد الخاطي في المساحة الزمنية ، وأن الكتاب نفسه يعتمد على عين الفنان وليس أدوات الباحث التخصصي .

إن ما يمتحن هنا هو تأكيد الكاتب أن الفنون الشمية في عصر استطاعت أن تحفظ بنوع من ثبات أساليب التعبير واستمراريتها ، وذلك في مواجهة الفن الرسمي ، سواء ما ارتبطه مع المؤسسة الدينية في العصر الفرعوني ، أو الطبقة الحاكمة الأجنبية ، الرومانية أو العثمانية أو للملوكة ، فكان بمثابة صورة من صور التمرد والاحتجاج على القيم الفنية الرسمية .

* أعدد في هذه الإشارة على آراء كلود ليفي شتراوس Struss في كتابه « الأسطورة والفن » Myth and Meaning ص ٨ .

إليها الفنان المتزعم موقفا من قضايا المجتمع ، يتعكس في أعماله كلها . فضلا عن ذلك فإن ملمحا أو أكثر من ملامح هذه الرؤية ربما ظهر في أقل التضميلات أهمية ، مثل طية في طبقة نسج تشكل قاعدة منظر لطيفة صامتة . لهذا السبب تصبح معرفة المكونات الفكرية للفنان مضيق وكاشفة خصائص أسلوبه التشكيلي .

ولكن قبل تفكيك المنظومة الفكرية إلى عناصرها المكونة ، لابد من وقفة قصيرة لتلمس علامات هادئة ، نستطيع أن نستشرد بها في تحديد ظروف المرحلة التي تبلورت فيها منطلقات الفنان الفكرية .

يتبنى حسن سليمان إلى فئة من المثقفين أبناء الطبقة المتوسطة ، التي ازدهرت في مصر بعد الحرب العالمية الثانية ، كان في استطاعتهم — كما يقول بلسانهم — : « أن تقرأ الكتاب في نفس اللحظة التي تقرأ فيه باريس أو لندن أو روما ، ويضيق لفته » . (حرية الفنان ، ص ٧٨) .

لكن هذا الجبل نفسه واجه ، في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، وتبعية لتغير الظروف الاجتماعية ؛ فترقا خاصا به ، فترقا يبعده عن الجبل الذي قبله ، كتب يبعده عن الجبل الذي يبعده . (السابق ص ٧٨) .

إن هذا الفنان الذي يناقش الفلسفات المادية والمثالية والوجودية ، والمذاهب الفنية العالمية السائدة ، ويتخذ منها موقفا محددا ، دخلت في تكوين ذاكرته حكايات الجبهة عندما كانت تمرد خبيثا في مرضه النفسي في تثليث ورقة مقصورة على غيرة حروس ، وكأنها تغدا في كل مرة من حاسبه . وهو الفنان نفسه الذي استمرت في جدهاته وترايل كنهه آمون ووع ، إلى جانب مزاجيه داود ، وطرق للسليمير في جسد المسبح ، كما استقر صيحات المسلمين الأول ، يرددون « أحد أحد ! » وهم يستشهدون ، ونذراهم « الله أكبر ! » وهم يفتخرون العالم التقدم لديهم . (الفن الشمي ، ص ٢٠) . وتأسره في الوقت نفسه الذاتية الحزينة في فنون ترائنا فيقف طويلا أمام ذلك الشجن الجميل في آئين أيوب ، وفي التياح بكائيات ليزيس .

وهو بالإضافة إلى ذلك كله قد يجد في حركات راقصة شرقية نوعا من الانطلاق الحركي* الذي يفرد الرقصة إلى تلك الشاعرة الجاهشة ذاتها ، حين تجد لنفسها خلاصا بانفعالها في الأداء ، وانصهرها مع ذاتها ، يحتل برمز نشي الجسد لقيمة مطلقة ، هي الاطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة . ولعلنا نجد في فن البالية تعبيرا لرفع في مجال انطلاق التعبير الحركي .

إنه لا يفرق هنا بين انطلاقة الرقصة وبين « الكاندتزا » التي تأتي في الحركة الثالثة من « الكونشرتو » ، إذ تترك للمعارف حرية صفتها ونائها كيف شاء ووقف حالته الضمية ، وتقال التناغم في الصنعت الشرقي .

وعين الفنان التي تطرب للنغم الحركي ، والأذن التي تستمع بنفس

* لقد خصص حسن سليمان كتابه « الحركة في الفن والحياة » لفنسي الأبعاد السيكولوجية لظهور الحركة وأشكالها البيولوجية في الطبيعة ، واستخدم للدراس الفنية للمعاصرة هذا الظهور بوصفها مصرا أساسيا . يحدد الإحراج العام في العمل الفني ، كما خصص مرسحا كاتلا (١٩٨٣) لتيمات الحركة الملكتة للجسم البشري .

لقد جهزت الفنون الشعبية إلى الاستخدامات التطبيقية ، وحافظت على وحدانيها الهندسية الزخرفية ، التي كثيرا ما نجدتها حتى الآن في الأواني الفخارية ، وتطريز اللباس ، وأنماط الزخرفة في الحلبي الشعبي .

أما الفن القبطي فقد ظل متمسكا على العلاقات المحلية ، فتمثل الفنان مع بعدين فحسب ، هما البعد الطولي والبعد العرضي ، يعني أنه ركز على السطح أكثر من اعتماده على وحدة الكتلة أو التجميع والنسب المثالية ، على نحو ما تظهر في الفن الإغريقي والروماني . ويمثل هذه العلاقات المحلية نجدها في الرسوم الجدارية القرونية ، التي تتميز من ناحية البنية البسيطة . وقد احتفظ فن الرسم القبطي ، بالإضافة إلى ذلك ، بخصوصية من خصائص الفن القبطي هي الحرس الشديد في الأداء الفني ، ولكن الفنان رسم أشخاصا عاقلين ظلت صورههم محظية بقوة النظرة وعمقها ، على نحو ما يظهر في آثار مدونة القويم .

وقد تمثل جرد الفنان الشعبي في العصر المملوكي في بعض آثار هذا العصر الحرفية ، والرسوم الورقية ؛ فقد ظهرت فيها أنماط بشرية ، أراد الفنان أن يسخر منها فحشو نسب الجسم ، كما حدد الوجه بخط مستدير ، واللامح بمخالفات غريبة تعريضية ؛ وكانت جبرته في استخدام الخطوط بمثابة احتجاج على صف الحكام والسخرية منهم .

لقد تميز الفن الإسلامي في المنطقة كلها بخصائص متشابهة ، تنبأ إلى حالة مطلقة من التوازن بين صراع المتناقضات في الحياة ، وبين تطعيم الفنان إلى التجانس والوحدة التي تظهر في صورة إشباع متواتر وتنعيم زخرفي ، وتزويد لتزيينات الوحدات الزخرفية التي لا نجد مثيلا لثرائها إلا في الموسيقى الشرقية . وعلى الرغم من تشبع الفنان الشعبي بقديم الجمالية الإسلامية ، فإننا نجد أنه قد بث فيها تميزا خاصا ، فعمل على إنشاء فن بسيط موزن للفن النبيل ، يظهر في بعض شواهده خروجيا عن النسب للمتعة ، ورسوم وحدات بسيطة تميزت خطوطها بدرجة عالية من مرونة الأداء وجرأة توزيع الوحدات على السطح الذي يقتضيه . ولم يكن الفنان الشعبي واهيا بالحلل التشكيلية في عمله ، ولكن كثيرا ما نستطيع المين للمدة أن تلطظ إحساسا قويا بالعلاقة الاخترازية بين الانماط الألفية والانماط الرسابية التي يبنى الفنان على أساس تقديره لها أقواسه وخطوطه ، كما يظهر في كثير من الأعمال الشعبية إدراك جمالي ظريفي بالعلاقة بين المساحات المرسومة ، سواء كانت زخرفية أو مشكلة من عناصر نباتية أو حيوانية أو إنسانية ، أو متخولة بالكتابة ، وبين المساحات الشاغرة ، حيث يتم بناء المساحات اعتمادا متساويا ، وتتمتعها توازنا يبرز وحدة العمل الكلية ، والاتساق بين عناصرها .

وعند هذه المرحلة من العرض يتضح أن المحور الأول في منظومة الفنان الفكرية يتمثل في الربط بين القيم الجمالية والظروف البيئية . أما المحور الثاني فقد ظهرت بعض جوانبه في تأكيد فكرة التمدد كما تجسدت في الفنون الشعبية ، التي ملأها الكاتب مظهرا من مظاهر حيوية هذا الفن ، يكشف عن تفاعل ظفري مع البيئة . أما الجوانب الأخرى من هذا المحور الثاني فتظهر في وعي الفنان بضرورة التمدد على القوالب الجاهزة . إن تناسي هذا الوعي يطلع الفنان إلى تحجب

الوقوف في التقليد من ناحية ، كما يجنبه الوقوع ، من ناحية أخرى ، في الاتصال ، وتحت سيطرة آليات الصنعة الفنية . ويتبدأ معاناة الفنان الحقيقية حين يتمرّد على كونه فنانا انضبط بمقاييس معينة . (حرية الفنان ص ٩٨) .

إن جرد الفنان ليس مجردا عموما أو فرضيا ، يعني التحرر غير المستور ، وإنما هو على العكس ، تمرد ملتزم ، إذا صح التعبير ؛ يرفض الاستسلام للمقاييس التي أصبحت جاهزة ، حتى لو كانت هذه المقاييس قد توصل إليها هو نفسه في مرحلة من مراحل إنتاجه الفني . إنه يرفض هذه المقاييس ، ويعيش القلق والتوتر الدائم ، خلال بحثه عن تجديد أدواته الفنية ، وتطويعها لخطافته الأساسية . إنه قبل كل شيء فنان ملتزم ، لكنه يرفض الالتزام القروض عليه فرضا .

ومع معاشية التوتر والقلق والاحتراق بلهيب التحولات الدائمة ، يمسك الفنان للتمرد باتفاعله الصادق ، ويحمي فهمه للحياة الزمنية التي يمر بها مجتمعه ، ويحاول أن يبتزل هذا كله ويكتفه فيها . ويستوى بعد ذلك أن يكون هذا الانفعال رومانتيكيا ، كما يظهر عند ديلاكروا ، أو أن يربط بقدرة عقلية تتمسك في إحكام البناء الهندسي ، على نحو ما يظهر في أعمال ميزان ، أو جسد لفترة مدلهة على التحكم في خبرات الصنعة ، على نحو مزج بين الحقيقة الموضوعية والانفعال المتف ، كما هو الحال عند بيكاسو ، فيجعل الخطوط في لوحاته ، وخصوصا لوحة « الجورنيكا » ، تلك عنف الصاعقة ، فتقتل إليها الاحتراق في أعماله . وقد تكون استجابة الفنان للأصوات الزمنية التي تمتص وتطرق في أعماله ، استجابة مباشرة ، صريحة وثقيلة ، مثلما نجد في أعمال عصمت داوستاشي ، على سبيل المثال ، فتصبح أعماله تعبيرا عن رفضه في تحرير عقله من القيود .

وإذا كان إحراق داوستاشي الباطني نوعا من الوبه الذي لا يدع مجالاً لروية موضوعية ، فإن فنانا آخر أداته الكلمة ، هو يسيى حتى ، يمد مثالا على احتراق من نوع آخر ؛ إنه احتراق ناضج هادئ ، وكأنه احتراق تحت الرماد ، وهو احتراق يساعد على الاستمتاع بنفسه الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذي يتحمس على الفنان للتمرد أن يتخله فلا ينشأ عنه إضرار بنفسه أو بالآخرين .

والإبداع الحقيقي ، سواء كانت أداته الكلمة ، أو اللون ، أو النغم ، أو كان مجال حركة الفنان يتحدد فيه بحسبة المسرح ، أو أمام آلة الكاميرا ، أو كتلة الحجر ، فإنه لا بد أن يكون تعبيرا عن إيمانه ببقية ما ؛ ألا تكفي نفس التائن الذي لا يقتر بعمل فني عظيم مثل كنزوترو الكمان ليتوهون ، أو بولونيز شويان ، أو ذلك التجانس الحركي والنغمي في بحيرة الجيع تشيفيكوفسكي ، أو تلك الرمية التي تحبس الأنفاس عندما نرى ، لأول مرة ، مثال موسي ليوناردو دافنشي ؟ ولمسار انتهاز الفنان نفسه بما صنعت يده لحظة أن فرغ من العمل والطريقة متزايل في يده فقد بها على ركة التجايل قتلا : « الآن تكلم ! » إنه ذلك الوجه العجيب نفسه ، الصادر من ألوان « جنوا » والأسبانية الدافئة ، أو في حمة خطوطه المستوحاة من محكم الضئيل في إتياء الفترة الشعبية على الحكم الشابلون في أسبانيا ، لا ينفوخها جرأة إلا عياله الجانح في تصوير كائناته الأسطورية للمسوخة .

وشغلتين للمعاصرة ، تنشأ عنها مواقف غير موضوعية إزاء الفنان ، فإن هذه الأصوات لا تلبث حتى تنفض كالفقاعات ، ولا يبقى إلا ما صدر عن إيمان حقيقي ، فيتوجه إلى المنطقة نفسها عند التلقى ، متخطيا أكتمة الزيف والمزاجية .

لقد أمكن ، فيما سبق من هذا العرض ، تحديد ثلاثة محاور أساسية في فكر الفنان ، وهي محاور لا تتخذ مسارا خطيا متوازيا ، وإنما تتقاطع في نقاط ارتكاز تشكل أركان علاقة الفنان بالمجتمع من ناحية ، كما تشكل علاقته بمجبهه الفن من ناحية ثانية ، ويبقى جانب مهم من هذه العلاقة يتمثل في مفهوم الفنان للغة الشكل ومفرداته .

يقدم حسن سليمان قرامة في جاليات الشكل الفني ، بمعنى تجريد الشكل إلى عناصره الأساسية للثلاثة في الطبيعة ، بهدف استخراج القاتون الذي يحكم أشكالها وأنواع حركتها . إننا إذا أخذنا مثلا على جاليات تنحصر أساسيين من عناصر الشكل هما النقطة والخط ، حل سبيل المثال ، نجد أن النقطة قد تكون نقيا أو حجابا أو مساحة ، وقد تكون طفولة شيء أو أول شيء ، أو قوى مفصولة عن المركز نتيجة لقوة طاردة ، أو — على العكس — قد تكون مركزا لتجميع قوى ، أي البؤرة التي تجلب إليها اتجاهات الخطوط . وقد تكون هذه البؤرة نقطة إشعاع لهذه الخطوط وتشكل قيمة تشكيلية إيجابية ، حل حين أن الأرضية التي ترسم عليها ، أو الفراغ المحيط بها ، يشكل قوى سلبية . والنقطة بعد ذلك كله هي العنصر الأساسي الذي يتولد منه الخط فيشكل دائرة أو مربعا أو مستطيلا .

أما الخط فإنه يمكن أن يحير من بدايات أو بدايات ، ويمكن أن يصبح حدا فاصلا بين التناقضات ، الليل والنهار مثلا ، أو النور والظل ، وقد يحير من فاصلة شيء أو حافة شيء كالحاوية ، وهو أيضا رمز للتوازن النفسي ، بمعنى أنه يفصل بين حالة وحالة أخرى . مثل الإرادة والتصميم واللاإدراك ، أو نصاعة المرئي المعلوم وغموض المخفى للمجهول . والخط كذلك مرشد للبر ، يقوم بتعريف الأشياء وتجليدها . وقد يتشكل نتيجة لانفداد طاقة ما فيمثل حركة الاندفاع والانطلاق من نقطة معينة ، ومسار هذه الحركة أو انقطاعها .

ويتشكل الخط في تنويعات متباينة تحكمها صلاتات يتحدد من طريقها تراه البناء الإيقاعي في اللوحة . ويمكن تقصي مفهوم الإيقاع في اللوحة إذا ما تصورنا نقاط ارتكاز وهمية ، تلغى عندما اتجاهات الحلو المحيط ، وبكلمات الخطوط المساعدة ، حل نحو يتشكل نظاما محددًا ، يختلف في درجة تركيبه وتعديله ، ويقوم بوظيفة الربط بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر ، وبين البناء الكلي في وحدة متجانسة . وبالإضافة إلى ذلك تكشف العلاقات الدائمة بين الخطوط من ناحية ، وفيه عناصر الشكل ، مثل الحلة والأحجام الأخرى من ناحية ثانية ، حدة الصراع الذي يبرز به العمل بين القوى السالبة والقوى الموجبة ، أو بين قوى السكون وقوى الحركة ، وكذلك بين المساحات المرسومة والفراغ .

إن الفنان حين يبدأ عملية الإبداع يكون ، في الحقيقة ، قد دخل مجال الصراع ، وهو يوفق في عمله بقدر ما يتمكن من أن يجعل أشكاله المرسومة تخضع للمساحات الفارغة التي حوفا وفق قانون ينشئ على التجانس والتوازن والتكامل . إن الفن في النهاية عمل من أعمال

يرجع السبب في هذا الاتهام للمجدد أمام الفن العظيم إلى أن الفنان حين يؤمن بمعلومة ما ، فإنه يبدع كي يقدم هذا الإيمان حل أفضل نحو يستطيعه ، وتطبيق إمكانياته البشرية ، وتسمح به قيود الصنعة وحدود الأدوات . إنه يقدم ما يتصور أنه المطلق بقنوات مهما صقلت (عن طريق تراكم الخبرة الحياتية ، والمران الفني ، وغو حساسية الجمالية ونضجها) ، وتظل قاصرة عن أن تكون في مستوى المطلق الذي يطمح إليه الفنان . إن عظمة الأداء الفني غالبا ما تكون قاصرة عن أن تصال الحياة بجيشائها وزخها ، حتى في أبسط مظاهرها ، حين تكون مجرد بسطة على يد إنسان آخر ، أورة الأهداب لحظة لقاء صديق غائب .

وتفردنا هذه النقطة من العرض إلى أهمية المحور الثالث في المنظومة الفكرية لحسن سليمان ، ويتمثل في حرية الفنان ، وهي قضية ذات شجون ، يرتبط أولها بالحرية الفردية ، ويرتبط ثانيها بالحرية الاعتقاد .

إن الفلق الدائم والانتور المستمر يميلان الفنان في غير ولم مع المواضيع السلوكية الشائعة ، الأمر الذي يجعله يبدو ، في بعض الأحيان ، غريبا أو شاذًا في تصرفاته . ولكن لا ينبغي الخلط هنا بين الحرية بمعنى تفهم تكوين الفنان الخاص ، وإتاحة فرص الانطلاق له ، والتحرر الذي يعنى الانحلال والتسبب ، ضحية الفنان الفردية مشروطة بقيم للتجمع ومواضعها ، ولكن لا بد من قدر من المرونة تسمح بتقبل تناقضات الفنان وشخصيته الإشكالية المركبة .

أما الجانب الثالث ، وهو حرية الاعتقاد ، فيتمثل في حرية إبداعه الفني ، إذ إن فرد الفنان في الحقيقة يبدأ حين يترامى له أن هناك قوة تحد من تلك الحرية ، وتبغ نفاذ فاعلية إنتاجه الفني ، (حرية الفنان ص ١٥٦) . لفنان يقدم لأنه يعتقد أن الفن يغير العالم لصالحه الإنسان المعادي وليس لصالحه أي سلطة أو مؤسسة . ولهذا السبب يتسلك الفنان بحرية الفردية ، وتصبح أعماله ، في هذه الحالة ، كقوة الترشيع التي غير من خلالها شفه بعبير الحيلة وخالصتها المكثفة ، غتطين مع إيمانه بما ينته من أفكار .

ويشتمل استنبال الحياة عند الفنان على أشكال متعددة من الصراعات التي تتنازع في أعماله ، فهناك صراعه من أجل تطويع اللغة التشكيلية ، التي يحق من طريقها ما يريد صياغته . ويتزامن هذا الصراع مع صراع آخر من أجل القيم التي يؤمن بها . وليس تشكيل الأسطح والأحجام وعلاقتها في اللوحة إلا محصلة هذه الصراعات ، ونتيجة لموقفه إزاء القضايا الاجتماعية التي لا يمكن الحرب منها . وقد تكون قضايا للتجمع من التعطيل والتشابك إلى حوجة التزام وصمودية الحل خلال سنوات صمر الفنان للمحدودة . وحل الرغم من ذلك فإن الفنان يبدع من أجل حلم قد يتحقق بعد موته . وقد يتشكل ذلك الحلم في رسوم تصور عنه العمل ، أو غوفة مكتوبة ، أو زقة المولد وطائر أسود كالقرد يحوم فوقها ، أو سياه صافية فوق منازل متهاوية تجنو حل نفسها ، أو مجرد مساحة هندسية تجريدية في لوحة طيبة صمت ، أو أي شيء آخر . والمهم هو أن يشعر الفنان بحريته كاملة وهو يبدع ، لأنه يريد أن يصل إيمانه إلى الآخرين . وسحبنا ينبع اليقين من أعمال الفنان فإن الآخرين يتفقون عمله بحب وإيمان مماثل ، حتى لو كانوا غير واعين بذلك تماما . وإذا صدرت ، بعد ذلك ، أصوات منا أو هناك منارة أو نافذة ، بدافع حوزات للثانية

الإرادة ، وهي إرادة تجميع المتناقضات في نظام له قانونه الخاص ،
لنستمد من قانون الوجود ذاته .

وعند هذا لدى من العرض تكتمل المحاور الثلاثة الأولى ، مشكلة
جواب علاقة الفنان بالمجتمع ، وبمجموعه وأدواته الفنية . ويبقى
المحور الرابع المتمثل هذه المنظومة الفكرية ؛ ويشتمل في علاقة الفنان
بالمعصر الذي يعيش فيه .

ينتمى حسن سليمان ، كما ذكرت في بداية هذا العرض ، إلى جيل
تفتح وعيه في واقع ثقافي أتاح له التعرف والانغماس في التيارات الفنية
العالمية . ومن البديهي أن الفنان إذا كان مرتبطاً بالمجتمع وقضاياها ،
وكان قد حدد هذه المطلقات والثوابت الفكرية في مرحلة مبكرة من
حياته ، يتبدل عليه أن يتطوّر في إجاب أي مذبح في علي ، بل إن
العملية الإبداعية ، بصورة عامة ، تنفر من التأثير السلبي ، وتميل إلى
عرض ما تتعرضه من اتجاهات ومؤثرات فكرية على مكوناتها الأصلية .
أما ما يدخل بعد ذلك من هذه المؤثرات في منظومة الفنان ، مشكلاً
مع العناصر الأخرى ، رؤيه للحياة ، فإنه يصبح جزءاً من نسيجه
الخاص ، يمتزجاً وليس منفصلاً عن المكونات الأخرى . إن حركة
الفكر هنا ومرونته لا تتحدد من خلال إعصابه بكل جديد ، بل من
خلال قيمة هذا الجديد ووظيفته واتساقه مع بنيتة الفكرية والنفسية ،
وما تشتمل عليه من ثوابت .

وعندما يتحتم حسن سليمان ما استقر في فكره في أوائل
الخمسينيات ، يجد أنه مزيج من الوجودية والمادية والسييرالية . ولم
تكن الوجودية ، بكل ما تمثّل من قلق الإنسان وخزيته وبلوغه إلى ذاته
بوصفها للملاذ للوحيد في حيزه من مواجهة العالم ، كافية لتزوع الفنان
المصري ، في هذه الحقبة ، للتشبع بمعاملة الحياة ، وحلولة تكتيكية في
أعماله الفنية .

ولقد أدى اهتمام حسن سليمان بجانب الصياغة الفنية في عمله
وإيمانه بأن هذا الجانب لا يتفصل عن كيانته الفكرية ، إلى - على
العكس - تكشف دقائق الصياغة عن هذا المضمون وقضيته - أدى
اهتمامه كهذا إلى الاستفادة من المدرسة السييرالية ، على الرغم من
التعارض الظاهري بينها وبين الاتجاه الواقعي . فقد قدمت للمدرسة

السييرالية حلولاً لمحد من جود الفكر الملتصق ، ولكن رغبة السييراليين
في الانطلاق غير المحدود في حوالا الحلم دفعت بهم إلى الإغراق في
الغموض . وقد حاولت التجهيزات سييرالية أخرى شق طريق لها في
الواقع المرئي ، فحدث تزوج بين احترام الواقع بما هو قيد يصعب
الفكاك منه ، وبين الحنين للنم إلى الحلم بوصفه إمكانية غير محدودة
للالطلاق . وحل حين أكد أندريه بريتون في بيانه الشهير للحركة
السييرالية (١٩٢٤) ثقلانية الإرادة وحركتها الغريزية ، فإنه أسقط
من حساباته أي تنظيم قصدي يقوم به الإنسان لتأكيد فاعلية الإرادة في
إطار حركة للجمع . وفي هذه النقطة بالتحديد يكمن الضعف
الأساسي في نظرية بريتون ؛ إذ يصعب الاعتماد على قوة غير منظمة ،
لا يمكن الإسكك بها أو ضبطها بقوانين العقل والمنطق العلمي .

لقد وجد الفنان المصري نفسه في بوتقة تغلّ عوثرات من هذه
الفرسفات والاتجاهات الفنية ؛ فخلّى جانب السييرالية كانت هناك
للمدارس التجريدية والتكسية وغيرها ، وكان عليه أن يتخذ من هذا
كله موقفاً قتل في رفضه لثشتت والغموض والإغراق في الذاتية أو
الغموض الرمزي على نحو يؤدي إلى الانقطاع عن الواقع ، كما أنه
رفض محاكاة الواقع بصورة صامدة ، وجعل رموزه التشكيلية ترتبط
بالتصور المرئي للأشياء ، لكنها لا تتوقف عند حدود المرئي وإنما تحاول
تحقيق التلاقي بين هذا المرئي النسي والمجرد المطلق .

هذه إذن هي البنية الفكرية ، وهذا هو التصور النظري للفن ؛
وهما جانبان مهمان لفهم الأعمال الفنية ذاتها ، وتحليلها ، وإدراك
علاقاتها ، واكتشاف تناقضاتها أو توافقها مع هذه الأسس النظرية ؛
وهو الأمر الذي يخرج من مجال هذا العرض . لكنني أجد أن
الفن لدى حسن سليمان حرة وإضباب ؛ ذاتية وموضوعية ؛ انطلاق
الحلم من الملمس وليد العقل البيناء للنظم . إنه رؤيه متكاملة للحياة ،
تسع لتجميع بين المتناقضات . ويحاول الفنان أن يحقق ، عن طريق
هذه الرؤيه توازناً ما بين المجتمع والمعصر والذات الجديدة . ولابد أن
ينعكس ذلك التوازن في الأعمال الفنية ، وهي العنصر الغالب في هذا
العرض . هنا تكتمل الدائرة ، ويبقى الفن ، في النهاية ، أبلغ لغات
الحياة .

المراجع

- لغة الشكل الفني (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (٢٣٨) الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- كتبت في الفن المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦
- حرة الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .

- سيكولوجية المخطط (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (١٧٥) ، طر
الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧
- الحركة في الفن والحياة (كيف تقرأ صورة ؟) المكتبة الثقافية (٢١٣) ،
لؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩

proceeds to show the interdependence of literature and music. He draws on historians who have recorded analogies between the two arts throughout history. To take a few examples, the symphonic musical form has influenced the structure of many a novel. The musical sequence has similarly had its impact on some works of literature. Fadli concludes by referring to the relation between the Arabic language and the music of poetry, and how the latter can - and does - correspond to the complex rhythms of oriental music

From Mohamed Emad Fadli's paper we move on to another by Carolyn Roberts Finlay, on 'Shostakovich and Operatic Translation: The Nose'. Here The difficulties arising from trying to translate an opera libretto are subjected to the writer's examination. She maintains that two questions are here involved: (i) adaptation, or the translation of a literary work (fiction, poetry, drama etc..) into operatic drama. This operatic adaptation may be in the same language of the original, or it may not be so (ii) The problem of translating a libretto from one language to another.

Through an examination of the *Nose*, an opera by Dimitri Shostakovich, based on a short story of the same title by Gogol, Finlay deals with the difficulties involved in the adaptation or translation of a libretto. The latter needs, above all, to be concise: owing to the difference in duration between the enunciation of a written word and its enunciation when put to music. The basic principle underlying operatic translation is that it has to be based on analysis of the musical score. Music may not be re-written to fit in with the translated text: rather, it is the translation which has to conform to the music. A new situation is thus created: a translator will be confronted with serious difficulties. In every line of the translation he has to find an equivalent to the original, retaining its meaning, number of syllables and rhymes.

Through a translation of Gogol's text to a libretto in Russian, and its further translation from Russian into English, the writer discusses in detail a number of problems involved. This is achieved through references to what she regards as shortcomings in the English version.

The above - mentioned studies have - as we saw -

touched upon a number of issues: the classification of the arts, the common ground they share, the psychic motivation for creativity, the reciprocal influences and relations between literature and painting, literature and the plastic arts, literature and music, literature and opera. The last essay in this issue of Fusul - Yahya Abdel Tawab's 'The Art of Ballet and Literature' - adds the final touch to the picture we have been trying to draw.

A good many ballet shows are based on works of literature. This would give rise to a number of problems concerning the transformation of language in literature into movement in ballet. The writer reviews the historical development of the relations between the two, pointing out the moment when that relation was most fruitful and when it was not so. The historical and artistic causes of these fluctuations are given.

Another link binding literature and ballet is the scenario preceding the musical score, the choreography, the decor, the costumes, etc.. Such a scenario would start as a tentative plan, incorporating the writer's notion of the main action, the conflict, its development, and character traits. This would bring the structure of ballet nearer to dramatic structure on the stage. It has also obvious connections with another art, namely the art of music. In ballet verbal expression is replaced by changes of speed and tempo, to indicate intensity of emotion or its relaxation.

Despite the obvious similarities between the concept of dramatic structure in ballet and in the other arts, the fact remains that ballet will always retain characteristics of its own. For one thing, it will always rely on movement in space as a means of expression. It is this - in combination with other elements, of course - that will give a ballet its artistic value and help it make its point.

The question, now, is: Do these treatments of the theme of *Literature and the Arts* give credence to the view that all artistic creation could ultimately be put down to one basic element - music - and, more accurately, to one aspect of music, namely rhythm? We have tried to answer this question and it is now the reader's turn to formulate his own answers.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

Greek, Indian and Chinese medicine are being rehabilitated, and those of the modern West called in question.

Corollary to this crisis in the field of medicine are other crises in the fields of economic science, history & psychology: the disciplines have this much in common: a failure to understand, diagnose and treat the ultimate causes of things; a repetitive mode of action-using force-that is proving increasingly expensive and wasteful. The scientific method which came to dominate all fields of human knowledge, up to the early twentieth century, based on the concepts of atomization, separation and fixity, was undermined by modern scientists in the field of physics and by researchers into the nature of matter. Motion, rhythm, indeterminacy, the influence of the viewer upon the viewed, interaction, integration and other concepts that scientists-until recently used to dismiss offhand as "unscientific" and therefore, unworthy of serious discussion, have now forced themselves upon our attention as an integral part of science.

These concepts recently admitted into the fold of science were never absent from sagas-past and present-and from artists in all media: writers, poets, painters, sculptors and-especially-musicians.

The solution-according to Tariq A. Hassan-lies in an integrated frame of knowledge, one in which harmony is established-or reestablished-with primal forces, with those "perennial" facts of existence. To achieve this end, both lobes of the brain have to be used for the purposes of perception. This is what modern science-in its reliance on fixity, atomization and separation-has failed to achieve. Consequently, man's last refuge would be cosmology and the study of matter, sciences that have come to ally themselves with art. It is a new scientific art, analogous to music and drama. From them it will learn how to regard its primal source and fountainhead-man-as a living, pulsating integral creature. Reason and the heart are finally to be reconciled.

In rejecting the concepts of fixity, atomization and separation, and in adopting instead the principles of elasticity, change, vitalism and comprehensiveness, the writer takes the side not only of music and drama but also all the arts, plastic and literary alike.

Modern poetry, as **Esami** (and **Esra Poursad**) have pointed out, has stressed the importance of these latter qualities. In her "Polyphony in Music", **Awatif Abdel Karim** takes us to the art of music, one to whose condition all the arts are said to aspire. At the start of her historical review of the development of musical composition, she shows how the creation of music depends on organization of the rhythmical relations between melody and harmony. This is achieved through a kind of inner structure taking certain forms. From this she moves on to an enumeration of various kinds of musical composition: whether they be monophonic, homophonic or polyphonic. More often than not all these kinds

are to be found in the same piece of music, but in varying degrees.

The writer reviews in detail the last kind of composition-the polyphonic-as the most complex and, indeed, as the basis of symphonic music. She notes that ancient civilizations have paid attention to rhythmical musical expression to the exclusion-with a few exceptions-of polyphonic contrapuntal music. The latter was known-however partially-to the Greeks, to the Middle Ages with the encouragement of the Church, and to ancient Arab musicologists like **al-Farabi**, **Avicenna** and **al-Ermawi**. This limited interest in polyphonic music, however, was to develop from the sixteenth century up to the present day. It had its repercussions in many a modern literary masterpiece. A case in point is the polyphony-or diversity of voices-in modern poetry and in the modern novel. One may also point to the diversity of levels in modern painting.

Next, there is **Mohamed Enad Fadli's** 'Literature and Music'. It puts in relief some of the notions already touched upon in the contributions by **Yahya al-Rakhaw** and **Tariq Ali Hassan** mentioned above.

Fadli reviews results of the application of modern scientific methods to the phenomenon of artistic creation in both music and literature. Two approaches, adopted by psychology, are stressed. On the one hand, the psychic experiences of the creative artist are traced, his mental abilities and temperamental qualities recorded, his autobiographical writings-or records by others-examined. The second approach lays stress on the psychic activity of the creative person. After dwelling, in some detail, on a number of examples of both approaches, the writer moves on to a discussion of the stages involved in the creation of a work of art. Every work of art has a "past" in the life of its author: it comes to life when a deep emotion takes hold of him. It is then that the work-to-be will move from the unconscious to the conscious level. To explain the creative process-from the psychological point of view, is not, however, **Fadli's** ultimate aim. The main problem, to which he has been heading all the time, is rather the common ground shared by literature and music, by the word accompanied with tune, or turned into music. To clear up this point he falls back on physiology which provides us with an anatomical background to the function of language. The strategic areas, in which this function takes root, are the left half of the brain in persons who use their right hand in writing. It is the other way round in persons-a minority-who are left-handed. This is known as 'the dominance of the left half of the brain'. **Fadli** goes on to point out that the anatomical background to the musical function is more complex. The perception of music takes place in the right half of the brain: the same goes for the ability to play music. A difference is thus established between a word put to music and one not subjected to the same process.

Having done with this fine piece of observation, **Fadli**

ours may have no qualities. They are paradoxically - colourless.

To trace the phenomenon of colour in the poetry of *Ism'ul-Quds*, however, would reveal a world whose landmarks are : Woman, wine, mare and rain. Other elements may appear on the stage on and off, but they always take us back to those four components which form the core of his poetic vision. The colours he evokes are - in order of frequency - black, white, grey, green, red, blue and yellow. At times, these are partly used and at other times they are sustained and combined, as in his descriptions of women. According to the writer, this goes to prove that his world of colour is not separable from his poetic world in general. The poet detaches himself from an absolute vision to embrace a private one, re-creating reality to his own measure. One of his most prominent features is a violation of language and a dislocation of its conventions in an attempt to create a vocabulary of his own. This appears not only in the selection of his lexical items, but also in the way he puts them together. This has caused some ancient grammarians and critics to reject parts of his poetry.

So far, our contributors have been dealing with works of art in their finished forms. It is true, of course, that the majority of studies dealing with the relations and interactions of different arts have chosen to concentrate on the work in its completed form : another tendency, however, would rather focus on the creative phenomenon in the making, that is on the dynamics of artistic creation.

Falling under this heading is *Yahya Al-Rakhawy's "Rhythm and the Pulse of Creativity"*. The writer designates his starting-point as personal and experiential. Through his practice of the art of healing, his therapeutic experience and his writings in the fields of psychopathology, fiction, poetry and criticism, he has reached certain conclusions about the creative activity (of which literature is one form). Creativity is a pivotal symbolic image of our human constitution. It is partly a process of deconstruction, with the ultimate aim of re-organisation on a higher level. Acquired and hereditary information is constantly being digested. The brain uses the data at its disposal - including dream and the creative impulse-in different ways. The dream work seeks to re-organise, to restore harmony and to reinforce one's experience in the form of a substitute (active) awareness. Creativity, on the other hand, makes the same endeavour, save that it is not necessarily periodic, and tends to be voluntary in some way or other. It is a super mode of consciousness.

Al-Rakhawy maintains that in tracing the cycles of human growth and its qualitative mutations, in comparing them with the historical development of the species, in examining the periodic cycles of dreams and in finding them reflected in creative activities (such as literature and the arts), we are faced with the same law, though with different applications. In the dream work, for ex-

ample, a disturbance takes place. The data and components of the self (brain) are dispersed. The extent of the dispersion and condensation could only be gauged had the dreamer been able to detect this level of the dream work. What happens, instead, is that once the dreamer has tried to grasp it, to record or recount it (even to himself), it will elude him and turn into a "dream" in the customary phraseology of people in general, and of "interpreters of dreams" in particular. This synthesis will be authentic or false depending on the degree of monitoring or censorship exercised over the dreamer by the waking intellect. Creativity is a biological must; it is an existential necessity, as a tracing of the human phenomenon, both individually and racially will testify. Creativity springs from a biological motion accompanied by periodic activation and summoning of memories and impressions. It makes it possible to deal with various levels of consciousness, with the contradictions of our external and internal existence in a dialectic manner, thus giving rise to the emergence of the new.

Poetry - as a creative activity - has this much in common with dreams : a regular beat, a condensed dosage, a disturbing activation, a language that is both concrete and conceptual. To *Jung*, poetry is like dreams. It is a revelatory and revolutionary substitute of an inner and outer reality, challenging stability and inertia.

A novel differs from poetry in being of greater length and in the way action is developed and brought to a climax. But it has this much in common with poetry : it unfolds and comprehends. Both are "syntheses" arising out of a living matter that has been virtually disturbed. (Only in a poor work of art is it dictated by a censoring imagination). A novel is realistic in so far as it is objective. The role of the imagination (in the bad sense of the word) is minimal : instead, it gives way to a creative synthesis out of a great number of experiences in the inner world of the author which is also identical with the external world, the world of history.

Following in the same direction, and relying on personal experience in all its vivacity, dynamism and rejection of the static and the fixed, *Tariq Ali Hassan* writes of the role of the arts in closing the gap of backwardness. His tone, however, is predominantly critical of the impasse reached by our modern scientific civilization.

The writer designates the humanities, biology and medicine as backward, despite their claims to the contrary. In the field of medicine, in particular, an increasing number of people in the West, where medical knowledge is supposed to have reached its highest point on the surface of the globe, are now turning their backs to modern methods of treatment. As the World Health Organization has pointed out, modern medicine has failed in securing health to all by the year 2000.

Significant measures, in consequence, have been taken : encouraging other methods of treatment such as folk traditions and lore. The ancient methods of Arab,

Cubism, as we know, was a rejection of the concept of mimesis, or the imitation of nature. It was rather an imitation of the very process of perception, a reliance upon the dynamic interaction between visual données and the abstracting mind. It was Pound who translated this concept into poetry, stressing the need for the presentation of new relations through the language of metaphor. Nothing was to be defined by means of another. To him, metaphor - or the figurative language - was a relation between different, overlapping, surfaces. A poetic image was kleidoscopic combining divergent mental and emotional elements unified only by the poet's personality. The Poundian poem thus came to be a revelation of the poet's conscious life, in a series of changing dramatic transformations. It is as if we were presented with a cubist painting of many levels. Picorino's main text is Pound's *Canto 74*; one combining abstract meditation, straightforward sensuous impressions and recollections from the poet's life and reading. In this *Canto*, there is a disruption of the traditional categories of time and place. Allusions abound to things outside the poem. Words and phrases from languages other than English are used freely in a manner suggestive of the poet's wide scope, the diversity of his sources and the complexity of his cultural make-up.

On a similar line is Mohamed Hafiz Diab's 'The Aesthetic of Colour in the Arabic Poem'. Colours form the basic vocabulary of the art of painting but are in the meantime a set of functions to the inner eye of the poet, and of the man - of - letters in general. Colours are therefore part of the common ground shared by two arts that are usually regarded as separate: literature and painting.

Do colours have an aesthetic of their own, in the poetic imagination?

With this question Diab's essay opens. In his search for an answer he tries to regard the language of colour from two points of view: (i) as a structure of phonetic, morphological and lexical relations (ii) as a deeper structure revealed or condensed by language in the form of interdependent and reciprocal relations between colours as signifiers and colours as signifieds. The writer sheds light on a number of attempts towards the employment of colour in poetic discourse. In the poetic tradition of the middle ages, colour was used to describe the process of spiritual purgation in mystical literature. The age of classicism, on the other hand, used the phenomenon of colour in a traditional manner. With the advent of romanticism, colour was subjected to the poet's personal feeling. It was bestowed on objects of nature, retaining, in the meantime, a certain measure of autonomy. The naturalistic school of writing went for uniform colours, whereas the poets of realism turned away from naturalism employing colours in a less flagrant manner, nearer to reality. As for the symbolist poets, they set aside the dichotomy, in romantic poetry, of colour and

the self, in the belief that to perceive the one was to perceive the other.

Despite the difficulty of tracing the function of colour in poetic discourse, the writer distinguishes between these levels: (i) The lexical (ii) The rhetorical, and (iii) The anthropological.

Against this theoretical backdrop Diab deals with the aesthetic of colour in the Arabic poem. He points out the abundance of colour in the heritage of Arabic poetry to the point of confining it to the so-called "style" or having it imprisoned within the confines of "poetic language". The modern Arabic poem, on the other hand, lays great store by the aesthetic of colour in all directions and on more than one level. According to Diab, this took four forms: (i) moving from the language of flat vision to one richer and more complex (ii) The shift from abstraction to concretion, as far as the dramatic formation of the poem is concerned: in the domains of incident, rhythm, dialogue, intersection, the movement from mere accumulation of poetic données to a complex vertical structure (iii) using the phonetic associations of colours to the best advantage (iv) transcendence of the literal meaning of colours in an attempt to re-establish the relation between man and nature, between the Arab community and its history.

Just as Picorino used one of Pound's *Cantos* as an illustrative text, Diab turns here to a poem by the Egyptian Mohamed Afifi Mattar.

But was ancient Arabic poetry really devoid of treatment of colour on semantic levels, transcending their customary usage, and guided by the poet's own view of things?

Here comes Mohamed Abdel Muttalib's 'The Poetic Quality of Colour in the Work of Imru'ul - Qais'. He dwells on the dual nature of the images presented by the most celebrated poet of the Pre-Islamic era. On the one hand, Imru'ul - Qais sought to give concrete pictures related to the world of objects. On the other, he tries to detach himself from his environment to give us artistic objects in which colour played an important part, and was even, occasionally, at the centre of the picture. To understand certain aspects of the poetry of Imru'ul - Qais, we should examine the way he implanted colours into expressive contexts embodying - as they do - the basic attitudes of the poet.

Abdel Muttalib maintains that we cannot assert that Imru'ul-Qais had a conscious theory of colour and of its manifestation in poetry and in non-poetic discourse. Still, the fact remains that he had the ability to make use of these manifestations in a manner providing us with a clue to the real significance of his poetic world.

In trying to reveal the manifestations of colour in the poetry of Imru'ul-Qais, the greatest snag is probably that his use of colours sometimes seems to lack definition. He may use the words "white", "black", etc., without giving them a definite meaning. In fact, his col-

At first sight, it may seem that the avowed themes of this issue of *Fusul 'Literature and the Arts'* consecrates the traditional distinction between literature and the arts, even though literature is to the elite and the commonality alike an art in the full sense of the word. The fact is that we never meant to consecrate such a distinction. Our distinction between literature- in all its forms and genres- and the other arts is - in the present context, merely a way of posing the problem in an attempt to unify rather than separate. In other words, we aim to delineate the general framework under which both literature (as a lingual art) and other-non-lingual-arts fall, pointing out, in the meantime, the close relations between them all.

In the light of this conception of the place of literature among the arts, the second essay in this issue of *Fusul* deals with 'Methodological Relations between Literature and the Other Arts'. The starting-point of the author, Joseph Strelka, is the autonomy of each art and its reciprocal relations with other arts. The question of influence, however, varies in degree from one age to another, and from one author to another. Various studies have dealt with reciprocal influences in the domain of literature and the plastic arts. Reciprocal interaction, however far-reaching it may be, will not cancel the autonomy of the arts involved. Other studies have claimed that the real link between the arts lies in the unified climate giving rise to them all. Such a concept, however, does not satisfactorily account for the relation between the different arts. Music, to take one example, involves no time other than that of the piece of musical composition. In other words, time in music is not the same thing as time in literature.

According to Strelka, the main question-on the methodological level-is: how possible it is to have genuine and profound links between the different arts, so much so that they will make for true analogies. A few attempts have been made in this direction but the need is still felt of a historical comparative study of the arts in a comprehensive manner. (The above - mentioned paper by Tatarkiewicz, in its attempt to review ways of classifying art through the ages, is a step in the direction of such historical and comparative studies). Theoretically, the core of the problem is that the spatial (plastic) arts and the temporal (music and literature) arts are all expressive of something deeply embedded in the human psyche.

In case we wish-from the critical point of view-to make use of the relations between the arts to further the cause of literature, it is not necessary to end with a general framework comprising all the arts. A specialist in literature can and often does-make use of the other arts-nay of the other crafts-revealing as they do the transformation of certain elements and of the forms they take.

At this point, it is possible to regard the problem of the relation between the arts from two points of view: (i) the general climate comprising artistic creations of all kinds;

and (ii) the methods of expression. Thus the relation between the arts may be examined in a certain era and a given milieu, apart from restrictions of place and time.

Our third essay is J.P. Picorino's 'Resurgent Icons' translated into Arabic, with a long introduction on 'Imagism and Modern English Poetry' by Mohamed Enani where the problem is viewed from both angles of vision.

Enani's introduction, which could be regarded as a full essay in its own right, dwells on the concept of 'Modernism', its epistemological and cultural matrix and how its manifestations in poetry and in the plastic arts coincided.

By the time Modernism dominated literary and artistic creation, Europe was embarking on a new era: one in which man became a mere individual in an extremely complex society. No more was he the lord of creation as he used to think of himself in the past. It was in this era that philosophies of liberation, like that of Nietzsche, appeared seeking to throw away the shackles of religion. This coincided with a great explosion of information, scientific discoveries, and calls for change in society and culture. The old image of the world, as based on fixity and atomization, started to recede giving way to a new one based on change, comprehensive vision, acceptance of contradictions, and of chaos even.

According to Enani, it was only natural that this view of the universe should have its repercussions in visual, auditory and literary arts. A rapprochement of the arts set in, not only in vision but also in structure and methods of expression. In poetry, there was a tendency for breaking the deadlock so far as the use of imagery was concerned. The customary and the traditional came to be replaced by the revolutionary and the new. Dynamism, polyphony and the free use of symbolism all brought the poem nearer to a modern painting with surfaces of colour.

Another quality that poetry had in common with other - visual - arts, at this stage, was the rebellion against the concept of imitation, one that turned the recipient into a passive party. The imagist poets came to believe in change, dynamism and the comprehensive view of things. They regarded metaphor as a temporal compound of thought and feeling and demolished the established relations between the elements of the language and of its logical structure. The focus of interest came to be the inner relations of the poem, a product of long meditation, of falling back on the rhythm of the word rather than on traditional rules of prosody, and finally the stress came to fall on the physical and sensuous side of language so that thought and feeling were indivisible.

Following Enani's introduction, Picorino's essay dwells on a well - known case of influence, as far as modern poetry and the plastic arts are concerned : The impact of the cubist school of painting on the poetry of Ezra Pound.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It often happens in the history of human thought that a particular term is widely circulated, and handed down from one generation to another in different places and at different times, so much so that we are in danger of failing to call a halt and try to fix its conceptual limits, as such a halt would suggest ignorance of what is common and known to everybody. A term, in this way, would gradually lose its fixed and accurate significance - assuming that it was in possession of such qualities, at some point in the past - and would come to have as many meanings as those who happen to be using it at the moment. The threat posed by this situation is that people may think - in talking and writing - that they are using the same language when in fact they are using it to mean different things. More serious still, they will arrange their ideas in the light of their conception of the term; a conception - as we have seen - more or less different from that of other people.

The term "Art" is a case in point. Throughout human history, it has been exposed to this kind of distortion. From time immemorial people have been using the term and are still doing so. Extant written evidence - scanty as it is - suggests, however, an absence of a unified and definite use of the term, or rather - a confused usage. The fact remains, though, that people interested in art have not ceased to talk about different arts and have always tried to classify them in a satisfactory manner. The present issue of *Fussal* opens with an essay by Tatarikiewicz on 'The Classification of the Arts'. It makes it clear how various, overlapping and confused the attempts of thinkers, from the Greek period to the present day, have been, as far as the classification of the arts is concerned. This confusion is due to a deeper conceptual confusion as to the accurate meaning of the term "Art".

From various sayings of Greek and Roman thinkers,

Tatarikiewicz comes out with six basic classifications of the arts that could, in his opinion, be regarded as general divisions of all human skills, rather than a way of distinguishing between different fine arts, let alone pointing out their particular qualities or distinguishing between fine arts, applied arts and manual crafts. As a result, the five arts would often come under contradictory headings and were not regarded, by these ancient thinkers, as a distinctive set, with characteristics of their own.

The contributions of medieval thinkers were little more than variations on the same divisions. It was common to regard art as comprising manual applied arts, sciences and fine arts without distinction. The so-called liberal arts, on the other hand, were regarded as the highest form of art proper.

Tatarikiewicz makes a thorough investigation of the changes and transformations that came over the classification of the arts in the Renaissance and in the modern era.

He points out the characteristics of this classification in each era and the attempt, in modern times, to get rid of the confusion, overlapping and shortcomings of previous attempts at classification. The situation in the twentieth century, however, is not much better than it used to be: The appearance of new-hitherto unknown-forms of art, the changing aesthetic concepts to remove the barriers between art and science, and finally, the calling in question of the age-old distinction between fine arts on the one hand, and applied arts or manual crafts on the other, have all contributed to the emergence of a new, no less confused, situation. The concepts are as obscure, and the borders as overlapping, as ever: so much so that the very term 'Art' seems to be in need of re-definition and the arts in need of re-classification accordingly.

مجلس إدارة الجمعية المصرية للتربية

Printed By:

Cairo Egypt Book Organization Press



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL - DIN ISMAIL

Editorial Secretary:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

LITERATURE AND THE ARTS

○ vol. V ○ No.11

○ January - February - March 1985

Bibliotheca Alexandrina



0536238